350000 руб.

Індэкс 74958

10'99



МАСТАЦТВА



Леанід Шчамялёў. Зімовы краявід. Алей, 1997.

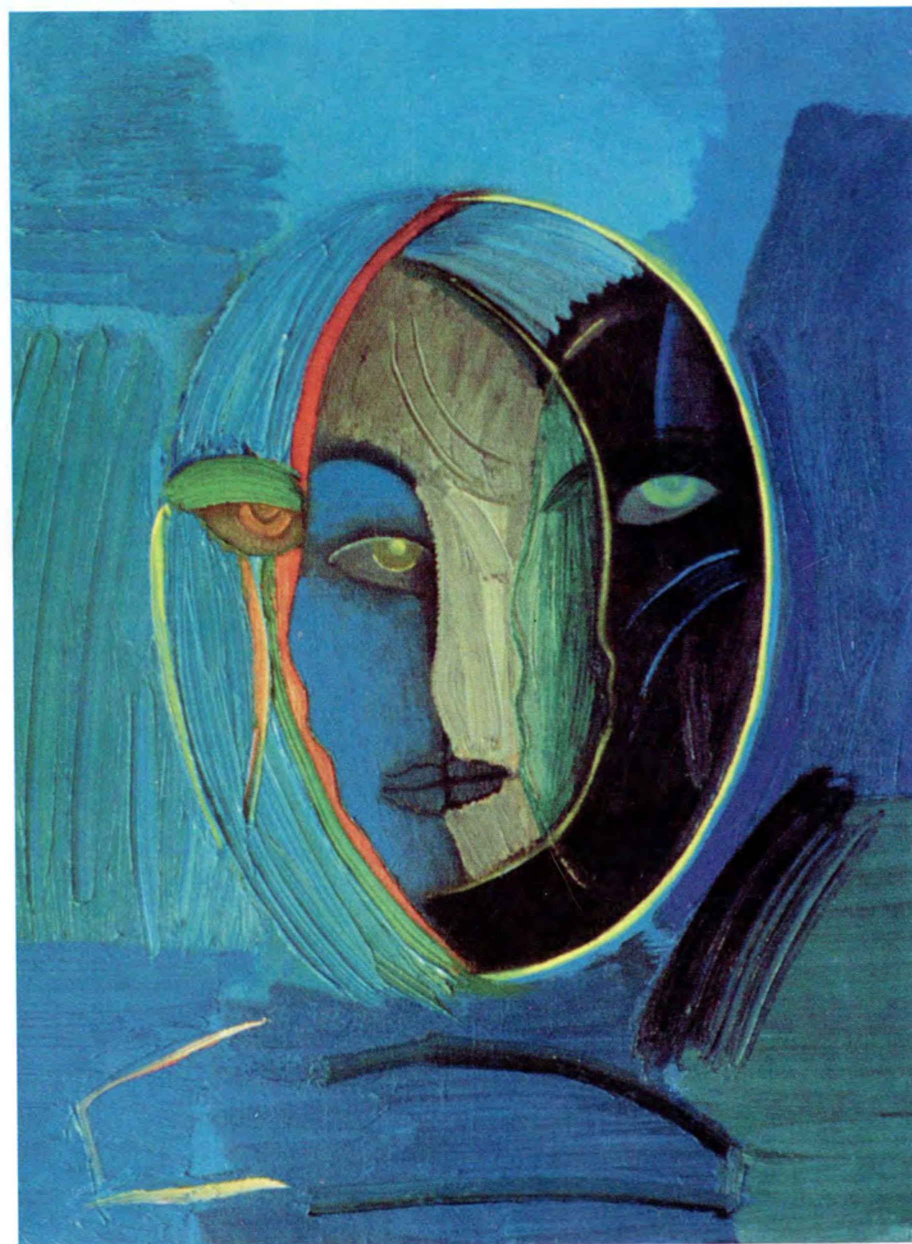
ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1999. № 10. I – 56.

ISSN 0208—2551



10'99

МАСТАЦТВА





Вікторыя Ільіна-Загнетава. Шэры дзень. Алей, 1994.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

10'99

КАСТРЫЧНІК (202)

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь.

На першай старонцы вокладкі: **Мікола Давідзюк. Блакітна-чорны авал. Алей, 1999. 61х46.**
(З персанальнай выстаўкі ў лодзінскай гарадской галерэі мастацтва (Польшча) у маі – чэрвені 1999 года.)

Уладзімір Конан

БЕЛАРУСКАЯ МАСТАЦКАЯ КУЛЬТУРА Ў ЭПОХУ СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Прапанаваны нарыс Уладзіміра Конана — першая частка больш шырокай тэмы "Беларуская мастацкая культура ў кантэксце цывілізацыі: гісторыка-тыпалагічнае даследаванне". Аўтар спадзяецца, што яму, магчыма, удасца сумясціць прынцыпы аналітычнай навуковай манаграфіі і агульнадаступнага навучальнага дапаможніка па гісторыі беларускай мастацкай культуры ў адзінстве яе асноўных складнікаў: мастацкай творчасці, мастацтвазнаўства, мастацкай крытыкі і, урэшце, тэарэтычнай эстэтыкі — галоўным чынам тых яе аспектаў, якія ўлучаюць тэорыю і сацыялогію мастацтва.

Плануецца двухтомнае даследаванне. Першы том ахопіць некалькі гістарычных перыядаў — ад Сярэднявечча да канца XIX ст. Другі том плануецца прысвяціць даследаванню мастацкай культуры XX стагоддзя. У канчатковым выніку ставіцца задача — на канкрэтным аналітычным матэрыяле беларускай мастацкай культуры выявіць яе спецыфічныя асаблівасці, яе гістарычны лёс на шырокім фоне станаўлення і развіцця агульнаеўрапейскіх тыпаў культуры эпохі хрысціянскай цывілізацыі

1. Асноўныя паняцці

Паняцце "сярэднявечча" (лацінскае medium aerum, сярэдні век) паводле сваёй семантыкі абазначае гістарычную эпоху паміж старажытным светам (у Еўропе — дахрысціянскія перыяды) і Новым часам. Такая трохчасткавая хранала гічная тыпалогія ўзнікла ў кантэксце заходнееўрапейскай гістарыяграфіі: для яе Сярэднія вякі пачыналіся пасля распаду антычнай цывілізацыі і закончыліся ў эпоху Рэнесанса — адраджэння грэка-лацінскай культурнай традыцыі ў святле хрысціянскіх духоўных каштоўнасцяў. Тэрмін гэты быў уведзены італьянскімі гуманістамі XV — XVI стст., яны лічылі гэты перыяд "цёмнымі вякамі" ў гісторыі культуры. Пазней, у XVIII ст., узнікла цэлая галіна гістарычнай навукі — медыявістыка — комплекснае вывучэнне гісторыі і культуры Сярэднявечча.

Марксісцкая гістарыяграфія захавала трохчасткавы падзел гісторыі на старажытную, сярэдневяковую і новую, але сутнасць Сярэдніх вякоў марксісты бачылі ў станаўленні, развіцці і крызісе феадальнай грамадска-эканамічнай фармацыі (да Англійскай буржуазнай рэвалюцыі 1638—1688 гг.). З гэтага гледзішча Сярэднявечча падзялялася на ранняе (станаўленне феадалізму ў Еўропе, канец V — X ст.), высокае (XI — XVстст.) і позняе (распад феадалізму ў XV I— XVII стст.). У выніку такой тыпалогіі Рэнесанс разглядаўся як завяршальная стадыя Сярэднявечча, раннебуржуазная эпоха. Яе прыкмета — узлёт свецкай культуры наогул, мастацтва ў асаблівасці. У марксісцкай і пазітывісцкай гістарыяграфіі былі спробы экстрапаляцыі паняцця сярэднявечча на іншыя, не еўрапейскія макрарэгіёны — усходнія, азіяцкія, афрыканскія. Аднак такая метадалогія аказалася штучнай, бо гісторыя гэтых рэгіёнаў, дзе феадалізм, традыцыйныя формы сацыяльнага быцця і культуры захаваліся да XX ст., не ўкладвалася ў еўрапейскую гістарычную тыпалогію.

Сярэдняе месца паміж, умоўна кажучы, усходнім і заходнім тыпамі культуры займае еўраазіяцкі макрарэгіён старадаўняй Русі, а пазней Маскоўскага царства і Расійскай імперыі, дзе пад адным скіпетрам цара сталіся аб'яднанымі (пераважна далучаныя праз ваенную каланізацыю) разнастайныя, нярэдка супрацьлеглыя тыпы культуры. У XIX — пачатку XX ст. узнікла спецыфічна расійская гістарычная тыпалогія, стрыжнем якой было неадназначнае паняцце Русь. Паводле адпаведнай ёй перыядызацыі, гісторыя Расіі (пад расійскую гісторыю тэндэнцыйна падвярсталі гісторыю Беларусі і Украіны) улучала першабытны перыяд (да прыняцця хрысціянства), старажытную Русь (аж да канца XVII ст.) і Новую гісторыю, пачатак якой прывязваўся да рэформаў Пятра I, у выніку якіх Расія пайшла па еўрапейскаму шляху развіцця.

У сістэме русь-цэнтрысцкай тыпалогіі не аказалася месца для эпохаў Сярэднявечча і Рэнесанса. Такая метадалогія адпавядала (з пэўнымі агаворкамі) расійскай гістарычнай рэальнасці, але цалкам супярэчыла гістарычнаму лёсу Беларусі, бо наша краіна як дзяржаватворны суб'ект Вялікага Княства Літоўскага, а з 1569 года і Рэчы Паспалітай да падзелу гэтай канфедэратыўнай дзяржавы (1772—1795 гг.) уваходзіла не ў еўраазіяцкі макрарэгіён, а ў Цэнтральную, праз яе — у Заходнюю Еўропу. Між тым амаль уся беларуская савецкая гістарыяграфія і савецкае літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства (за выключэннем асобных навуковых даследаванняў 1920-ых гадоў) трымаліся расіяцэнтрысцкай пазіцыі, у "полі зроку" якой Беларусь бачылася толькі правінцыяй Вялікай Расіі, беларуская літаратура, культура наогул X—XVII стст. (нярэдка аж да канца XVIII ст.) разглядаліся як разнавіднасць старажытнарускай культуры, у лепшым выпадку як культура старажытнабеларуская.

У манаграфіі "Очерк истории эстетической мысли Белоруссии" (Москва, 1972) я ўпершыню прапанаваў вылучыць у гісторыі беларускай эстэтыкі і мастацкай культуры эпоху Сярэднявечча, акрэсліўшы ў ёй тры адносна самастойныя віды: народная культура, сярэдневяковае пісьменства ў шырокім сэнсе слова і сярэдневяковае прафесійнае мастацтва. У наступных публікацыях ("Ад Рэнесанса да класіцызму", 1978 і інш.) гэтая перыядызацыя ўдакладнялася, максімальна наблізілася да агульнаеўрапейскіх гістарычных тыпаў культуры (наяўнасць рэнесансу, барока, класіцызму і рамантызму як стыляў пэўных эпохаў).

На прапанаваную мною гістарычную тыпалогію паступова пераходзяць беларускія гісторыкі, літаратуразнаўцы, мастацтвазнаўцы. Аднак і сёння, асабліва на ўзроўні масавай культуры і школьнага асветніцтва, часам дамінуе архаічная тыпалогія. Іншыя ж аўтары часам доўжаць сярэдневяковую эпоху аж да канца XVIII ст. Паводле гэткай квазіеўрапейскай перыядызацыі, такія метады і стылі культуры, як рэнесанс, барока, класіцызм, асветніцкая ідэалогія, аказваюцца ў рамках Сярэднявечча, што ўжо поўны нонсенс.

Гісторыя беларускай культуры, у тым ліку культуры мастацкай (ва ўсякім выпадку, да канца XVIII ст.), дакладна "ўпісваецца" ў агульнаеўрапейскую тыпалогію, зразумела, з улікам сваёй рэгіянальнай спецыфікі і гістарычнага лёсу беларускага народа. Сярод вялікіх цывілізацыяў, былых (антычная, старажытнаўсходняя, кітайская і інш.) і сучасных, сёння дамінуе цывілізацыя хрысціянская, якая здолела захаваць агульналюдскую культурную традыцыю, адаптаваць яе да хрысціянскіх ідэалаў і каштоўнасцяў, стварыць на гэтай аснове непераўзыдзеную навуку, тэхніку і мастацтва высокіх стыляў. Сярэдневяковы тып культуры быў ля вытокаў гэтай цывілізацыі.

У Заходняй Еўропе (у рэгіёнах Рымскай імперыі) і на Блізкім Усходзе хрысціянства арганізацыйна-іерархічна распаўсюджвалася ў эпоху апосталаў (сярэдзіна і другая палова I ст.), развівалася спачатку як духоўная апазіцыя эліністычнаму язычніцтву, а ў Візантыі пры імператару Канстанціне Вялікім (каля 285—337 гг.) набыло агульнадзяржаўнае значэнне. Рымска-германскі рэгіён Еўропы далучыўся да хрысціянства ў V—XI стст., Русь (у тым ліку старажытныя беларускія княствы) — у X— XI стст. Кананічныя кнігі Святога Пісання і Царкоўнае Паданне абумовілі змест, маральна-эстэтычныя дамінанты і нават стыль сярэдневяковай мастацкай культуры.

Яшчэ адно ключавое паняцце нашага даследавання — "мастацкая культура". Тэрмін гэты — адзін з самых "ходкіх" у сучаснай эстэтыцы, сацыялогіі, палітыцы, мастацтвазнаўстве, крытыцы і публіцыстыцы. Аднак ён пакуль што не набыў статуса дакладнай эстэтычнай катэгорыі. Пра гэта сведчыць варыянтнасць, нават недакладнасць і адноснасць яго выкарыстання ў розных кантэкстах. Найчасцей пад мастацкай культурай разумеюць параўнальна высокі ўзровень майстэрства або (ужо ў іншым кантэксце) наяўную мастацкую традыцыю, урэшце — мастацкую спадчыну. Бясспрэчна, што майстэрства і спадчына ўваходзяць у паняцце мастацкай культуры, аднак не вычэрпваюць паўнаты яго зместу.

Сёння ўжо выглядае анахранізмам, калі гэтае паняцце адсутнічае як катэгорыя мастацтвазнаўства ў энцыклапедычных даведніках. Толькі ў "Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі" па маёй прапанове апублікаваны артыкул "Мастацкая культура". У ім я даю два вызначэнні гэтага паняцця, якія ўзаемна дапаўняюцца, пазначаюць яго змест і структуру. Мастацкая культура ёсць здольнасць грамадства ствараць, адэкватна ўспрымаць і ацэньваць мастацтва ўсіх відаў, родаў і жанраў[1]. Гэтае вызначэнне я называю эвентуальным, бо яно фіксуе магчымасць ствараць і ўспрымаць мастацтва, адкрытасць, "завербаванасць" грамадства да стварэння і ўспрымання мастацтва, яго гатоўнасць весці дыялог пра мастацтва. У актуальным, здзейсненым сэнсе **мастацкая культура — гэта сукупнасць створаных грамадствам мастацкіх каштоўнасцяў, іх інтэрпрэтацыяў і ацэнак у літаратурна-мастацкай крытыцы, тэарэтычнай эстэтыцы і грамадскай думцы**.

Такая дэфініцыя ахоплівае ўсе "паверхі" і аспекты мастацкай культуры — аб'ектыўныя і суб'ектыўныя, тварэнне і ўспрыманне, мастацкую традыцыю і сучасны мастацкі працэс; усе віды, роды і жанры мастацкай творчасці — ад ужытковага мастацтва да музыкі і літаратуры; усе разнавіднасці яго ўспрымання — ад масавага, штодзённага да мастацкай крытыкі і эстэтычнай тэорыі. Мастацкая культура ў гэтым полі зроку ёсць дыялектычна супярэчлівая сістэма, якая рэалізуецца ў неадназначным адзінстве творчасці, крытыкі і мастацкіх густаў публікі.

Ідэальныя ўмовы яе функцыянавання ўзнікаюць тады, калі ўсе яе падсістэмы і элементы згарманізаваныя, знаходзяцца ў адносна ўстойлівым адзінстве. Такое адзінства, як правіла, адноснае. На пэўных этапах развіцця мастацкая творчасць у сваіх узвышшах паднімаецца над сярэднім узроўнем эстэтычнай свядомасці і мастацкіх густаў публікі, і тады лідэры мастацтва апярэджваюць свой час. Бывае, аднак, наадварот, калі эстэтычная свядомасць экспертаў (тэарэтыкаў, крытыкаў), арганізатараў творчых працэсаў і густы элітарнай публікі апярэджваюць наяўны ўзровень мастацкай творчасці, тады яны становяцца рухавікамі і каталізатарамі мастацкага прагрэсу.

Усё гэта, аднак, — тэарэтычная карціна і схема. У рэальным жыцці шматлікія і супярэчлівыя фактары дзейнічаюць аднача сова і ў розных кірунках. Выдатныя пісьменнікі, мастакі, музыкі, артысты не заўсёды вядуць за сабою публіку, некаторыя пры жыцці застаюцца непрызнанымі або прызнанымі толькі часткова і павярхоўна; іншыя ж, звычайна эпігоны ды імітатары, безнадзейна адстаюць ад запатрабаванняў свайго часу. Але ў канчатковым выніку кожны займае адпаведнае сабе месца, бо гістарычны час — найздатнейшы "селекцыянер": усё наноснае, фальшывае знікае ў ім, а ўсё прыгожае, праўдзівае і добрае адраджаецца для вечнага жыцця.

У гэтым працэсе гістарычнага адбору творыцца мастацкая спадчына. У ёй увасобілася квітненне душы нашых продкаў, іх духоўная несмяротнасць. Мастацкая спадчына кожнага народа з'яўляецца вызначальным фактарам арыгінальнасці і нацыянальнай непаўторнасці яго мастацкай культуры. Агульналюдская, або сусветная, культура складваецца як гарманічнае адзінства, сімфонія нацыянальных культураў, якія вечныя ў тым сэнсе, у якім вечныя чалавецтва і яго духоўнае самавыяўленне ў культуры.

У сваім развіцці еўрапейская мастацкая культура прайшла тры эпохі — першапачатковага сінкрэтызму, класічнага квітнення і посткласічнай разгалінаванай спецыялізацыі, а на сучасным этапе праявіліся тэндэнцыі да яе рэдукцыі і паўторнага спрашчэння. Першай гістарычнай формай мастацкай культуры была (і засталася сёння ў рэдукаваным выглядзе) народная творчасць — фальклор і ўжытковае мастацтва: пластычна-выяўленчыя, дэкаратыўныя элементы і архітэктоніка дойлідства, рамяства, іншай вытворчасці. Станаўленне прафесійнай мастацкай творчасці адбылося ў выніку падзелу працы на разумовую і фізічную.

Асаблівасць мастацкай культуры ў старажытную і сярэдневяковую эпохі — яе арганічнае адзінства з рэлігійнымі і народнымі абрадамі, з аднаго боку, рамяством і штодзённым побытам, з другога боку. Гэты сінкрэтызм адлюстраваўся, між іншым, у антычных і сярэдневяковых мовах — грэчаскай, лацінскай і стараславянскай: паняцці мастацтва, уменння, майстэрства і рамяства абазначаюцца ў іх аднымі і тымі ж тэрмінамі, а лацінскае паняцце "культура" генетычна звязана з культам. Паступовае аддзяленне мастацтва ад рамяства і рэлігійнага культу адбылося ў эпоху еўрапейскага Рэнесанса (XV — першая палова XVII ст.). Пазней, у эпоху Асветніцтва (XVIII — першая палова XIX ст.), а потым капіталізму і сацыялізму, гэты працэс зайшоў надта далёка — аж да палярызацыі рамяства і мастацтва, рэлігіі і культуры, народнай і прафесійнай творчасці. Але ўжо ў пачатку нашага стагоддзя акрэсліліся адваротныя тэндэнцыі — да зліцця творча-мастацкай і вытворча-практычнай дзейнасці, у выніку якіх узнік новы від мастацкай культуры — дызайн.

Мастацкая культура Беларусі прайшла асноўныя этапы, характэрныя для культуры агульнаеўрапейскай: была тут свая старажытная эпоха (да хрышчэння Русі ў канцы X ст.), сваё Сярэднявечча (канец X — XV ст.), свой гуманістычны Рэнесанс (XVI — першая палова XVII ст.), Новы і Найноўшы час (другая палова XVII — XX ст.).

Чарговая наша задача — вызначыць спецыфіку сярэдневяковага тыпу мастацкай культуры і беларускага яго варыянта. Усёй сярэдневяковай культуры ўласцівы універсальны і спецыфічна мастацкі сінкрэтызм. Сінкрэтызм універсальны — гэта адзінства быцця і культуры, рэлігіі і філасофіі, навукі і міфалогіі, паэзіі і міфа, мастацкага і навуковага пазнання. Мастацтва разумелася як усялякае ўмельства наогул: не толькі жывапіс, але і лекарскае, шавецкае, цяслярскае, ганчарнае мастацтва. І мастаком зваўся ўсялякі ўмелец, аратар, артыст, музыка. Сінкрэтызм **пазнавальна-ідэалагічны** азначае, што ў гэтай культуры слаба дыферэнцыраваныя навука і міфалогія, філасофія і рэлігія, тэарэтычныя веды і практычнае іх выкарыстанне. Пра сінкрэтызм міфалагічны сведчыць той факт, што народная вобразная мова гэтай эпохі была адначасова паэзіяй і міфам; музыка была цесна звязана не толькі з тэкстам, але і з матэматыкай і медыцынай, найперш псіхатэрапіяй. У стараславянскім кантэксце "искусным художником" быў не толькі іканапісец і "залатар", але і лекар, цясляр, перапісчык кнігаў, аратар, наогул майстар.

Спецыфічна **мастацкі** сінкрэтызм — гэта адзінства розных відаў, родаў і жанраў мастацкай творчасці. Паэзія была песняй, музыка ініцыявала харэаграфію, ужытковае мастацтва служыла прасторай для мастацтва дэкаратыўнага. Такой жа сінтэзуючай асновай для царкоўнага мастацтва служыла архітэктура: на яе прасторы "сумовіліся" паміж сабою жывапіс (роспіс сцэнаў і столі, фрэскі, мазаікі), іканапіс (іканастасы, мініяцюры), музыка (літургічныя і іншыя богаслужэбныя спевы, царкоўны звон, арганная музыка ў касцёле), аратарскае мастацтва (царкоўныя пропаведзі і касцёльныя казанні), ужытковае мастацтва (адзенне святароў, сакральны посуд), тэатральнае дзейства (праваслаўная літургія паводле сваёй структуры блізкая да антычнага тэатра, дзе ёсць салісты, адзін або два хары, спевы і рэчытатыў).

Урэшце, ёсць структурнае і змястоўнае падабенства паміж этнічнай, або народнай, культурай і царкоўнай мастацкай культурай, якая тыпалагічна склалася ў сярэдневяковай хрысціянскай цывілізацыі. Як, дарэчы, і фальклор, іншыя віды этнічнай культуры. Іхняя агульная роўніца — традыцыяналізм, і як вынік — арыентацыя на архетыпы, каноны і ўзоры. Наватарства тут ёсць, але яно выяўляецца не ў адмаўленні традыцыі, а шляхам

дапаўнення яе новымі элементамі і варыянтамі. У грамадскай свядомасці і нават у навуковых даследаваннях усё яшчэ бытуе памылковае ўяўленне, быццам народнае і царкоўнае мастацтва, шырэй — традыцыйная культура, засталося толькі сярэдневяковым і нават "старажытным". Сапраўды, архетыпы і ўзоры яе склаліся ў старажытнай цывілізацыі (біблейская эпоха). Аднак іх змястоўнае напаўненне і структурнае ўдасканальванне адбываліся на працягу ўсёй гісторыі пэўнага рэгіёна і народа, у тым ліку ў класічную (XIX — пачатак XX ст.) і сучасную эпохі.

2. Сярэдневяковая эстэтыка

З нашага вызначэння мастацкай культуры як **сінтэзу тварэння, успрымання і ацэнкі** мастацтва ўсіх відаў, родаў і жанраў вынікае, што яна ўлучае эстэтыку навукова-тэарэтычнага і практычна-ацэначнага зместу. Зразумела, не эстэтыка ёсць зыходная аснова іншых складнікаў мастацкай культуры, яна хутчэй — вынік рэфлексіі, роздуму над быццём і творчасцю. Аднак тыпалагічна немагчыма вызначыць спецыфіку сярэдневяковай мастацкай культуры без папярэдняга ўсведамлення яе эстэтычных межаў і прынцыпаў. Асноўная крыніца сярэдневяковай эстэтыкі — разнастайныя паводле жанру помнікі літаратуры, шырэй — пісьменства. Але не толькі яны: кананічнае ў сваёй аснове мастацтва (агіяграфічная літаратура, царкоўная паэзія ў форме малітваў, акафістаў і канонаў, сакральная архітэктура, у тым ліку інтэр'еры, іканапіс) увасабляе хрысціянскія ўяўленні аб прыгожым, узнёслым, трагічным, гераічным. Дамінантнай катэгорыяй тут выступае ўзнёслае, усе іншыя эстэтычныя з'явы ў жыцці і мастацтве ацэньваюцца паводле крытэрыяў падвышэння, руху з нізіны на ўзвышша, ад зямной матэрыяльнасці да нябеснай духоўнасці. Сама прыгажосць ёсць эманацыя вышыні, боскага неба, выяўленне духу ў прыродзе і культуры. Негатыўныя полюсы здвоеных эстэтычных катэгорыяў (камічнае, нізкае, агіднае) у хрысціянскай эстэтыцы не маюць самастойнага значэння, выключаюцца з кананічнай культуры, іхняя функцыя — акцэнтуацыя высокага, трагічнага і прыгожага па кантрасту.

Гісторыка-тыпалагічнае даследаванне ўсіх кампанентаў беларускай мастацкай культуры Сярэднявечча абавязвае нас выявіць у ёй узаемасувязі агульнага, асаблівага і спецыфічнага. У нашым выпадку агульным выступае сусветная хрысціянская культура, асаблівым — культура ўсходнеславянскага рэгіёна, а спецыфічным — рэгіянальная самабытнасць беларускай сярэдневяковай культуры. Агульнымі для ўсяго хрысціянскага сярэдневякоўя былі эстэтыка Бібліі і маральна-эстэтычнае вучэнне айцоў царквы (Аўгусцін, Васіль Вялікі, Іеранім, Іаан Залатавуст і інш.) і аўтарытэтных філосафаў, багасловаў (Ян Дамаскін, П'ер Абеляр, Псеўда-Дыянісій, Фама Аквінскі і інш.), урэшце познеантычная элііністычная культура ў той меры, у якой яна ўвайшла ў кантэкст хрысціянскай цывілізацыі. Асаблівым для ўсходнеславянскага макрарэгіёна ёсць усходні, грэка-візантыйскі хрысціянскі абрад, які быў узяты за ўзор пры хрышчэнні Русі і моцна паўплываў на ўсе галіны ўсходнеславянскай культуры. Архетыпы, каноны, урэшце стылістыка візантыйскай мастацкай культуры былі перанесены на славянскую глебу і на працягу XI—XV стст. упісаліся ў кантэкст славянскай традыцыі. Гэтая старадаўняя традыцыя, што ўзнікла і развівалася да прыняцця хрысціянства, моцна паўплывала на структуру і змест беларускай сярэдневяковай культуры, вызначыла яе этнарэгіянальную спецыфіку, стала важным складнікам яе самабытнасці, чым, уласна, цэніцца культура кожнага народа ў полі зроку агульналюдской духоўнай творчасці.

Біблія (Стары і Новы Запаветы) моцна паўплывала не толькі на хрысціянскую цывілізацыю, але і на семіцка-іудаісцкую культуру, на рэгіёны ісламскай цывілізацыі. У гэтым сэнсе біблейская эстэтыка пераважна практычнага кшталту ёсць усеагульны кампанент сярэдневяковай мастацкай культуры. Семдзесят сем біблейскіх кніг складваліся на працягу тысячагоддзя, глыбока выявілі духоўны вопыт усёй старажытнай гісторыі чалавецтва, пераважна іудзейска-семіцкай і грэка-рымскай (антычнай і элііністычнай) культураў. Паміж біблейскай сістэмай каштоўнасцяў і яе элііністычнымі аналагамі ёсць не толькі палярная супрацьлегласць (галоўным чынам у тэалагічнай несумяшчальнасці політэізму і монатэізму), але і шмат агульнага, ва ўсякім выпадку, падобнага на ўзроўні феноменаў. Грэчаскі звод старазапаветных кніг Бібліі быў здзейснены ў III—II ст. да н.э. александрыйскімі філолагамі (сямюдзесяццю "талкоўнікамі", адсюль назва — Септуагінта), выхаванымі на антычных традыцыях. Пад уплывам старажытнагрэчаскага, пераважна мастацкага бачання свету яны эстэтызавалі некаторыя паняцці і ацэнкі старажытнага яўрэйскага арыгінала. У кнізе Быцця кожны акт боскага тварэння суправаджаецца ацэнкай, якая ў старaславянскім царкоўным перакладзе гучыць так: "И виде Бог вся, елика сотвори, и се добра зело" (Быццё 1:21). У перакладзе на сучасную рускую мову: "И увидел Бог все, что он создал, и вот, хорошо весьма". Як удакладніў польскі гісторык і эстэтык Уладыслаў Татаркевіч, боскае бласлаўленне свету адпаведна з Септуагінтай гучыць так: "І ўбачыў Бог, што ўсё створанае ім прыгожае"[2]. Грэчаскае паняцце calos шматзначнае, азначае не толькі прыгожае ў эстэтычным сэнсе, але і ўсё, што заслугоўвае ўхвалення і наследавання. Таму ў лацінскім сярэдневяковым перакладзе Іераніма (пераклад атрымаў назву Вульгата) і старaславянскім варыянце яно было перакладзена паняццем bonum (дабро), гэта адпавядала этычнай, а не эстэтычнай дамінанце раннехрысціянскага светапогляду.

Грэчаскі звод Старога Запавету (Септуагінта), верагодна, паўплываў на пераклад біблейскіх кніг Францыскам Скарынаю на старабеларускую мову. Стараславянская Біблія пачынаецца так: "В начале сотвори Бог небо и землю. Земля же бе невидима и неустроена". У перакладзе на сучасную рускую мову наша планета ў першы дзень тварэння ацэньваецца як "безвидна и пуста". А вось пераклад Скарынаў: "В начале сотвори Бог небо й землю. Земля же бе неплодна й не украшенна"[3].

Агульнай роўніцай для антычнай і біблейскай эстэтыкі быў іх аб'ектывізм, погляд на боскі свет (антычны Алімп з багамі, Парнас з яго музамі, біблейскі Рай у вобразе саду, неба з анёламі) па аналогіі з зямным жыццём, нават "рэчаізм" (пластычнасць антычнага мастацтва, своеасаблівы "містычны матэрыялізм" Старога Запавету). У абодвух выпадках не было выразнага падзелу паміж прыгажосцю духоўнай і фізічнай. У іншых аспектах, асабліва ў дачыненні да выяўленчага мастацтва, біблейская эстэтыка несумяшчальная з антычнай. Для антычнага чалавека канкрэтныя рэчы і творы мелі непасрэдную прыгажосць; для біблейскай эстэтыкі — пераважна сімвалічную красу як тварэнні Бога. Гэтая розніца асабліва рэльефна выявілася ў выяўленчым мастацтве: для старажытных грэкаў скульптура была рэалізацыяй іх мастацкай паводле прыроды міфалогіі і рэлігіі; Стары Запавет забараняў статуі, ідэнтыфікуючы іх з язычніцкім "ідалапаклонствам".

Старазапаветныя кнігі, створаныя на працягу тысячагоддзя, эстэтычна неаднародныя. У кнігах Прамудрасці Саламона і Прамудрасці Ісуса, Сірахавага сына, найвышэйшай каштоўнасцю абвяшчаецца Сафія-Мудрасць — вобразнае ўвасабленне ідэальных пачаткаў, супрацьпастаўленых "нікчэмнасці" матэрыяльнага свету. Гэтыя ідэальныя фрагменты і элііністычныя элементы старазапаветнай часткі Бібліі набылі ў Новым Запавеце і ў творчасці раннехрысціянскіх апалагетаў выгляд закончанай сістэмы трансцэндэнтнай эстэтыкі. У хрысціянстве па-свойму пераадолена антыномія старазапаветнай эстэтыкі: сусвет прыгожы як боскі твор, але ў красе і мастацтве як зямных каштоўнасцях тоіцца зло. Крыніцай красы і найвялікшай духоўнай каштоўнасці ёсць Бог. Зямная краса недасканалая, іерархічная, яе каштоўнасць рэалізуецца толькі ў меру далучэння да боскай духоўнасці. За выяўленчым мастацтвам прызнавалася здольнасць сімвалічна выявіць у вобразах духоўныя першавобразы. Духоўная краса па шкале каштоўнасцяў прызнавалася тоеснай праўдзе і дабру. Такая канцэпцыя на практыцы спрыяла развіццю царкоўнага мастацтва, а ў канчатковым выніку рэабілітавала мастацкую традыцыю, найперш антычную класіку. Адбывалася яе дэсакралізацыя, страта ёю абрадавых функцыяў і набыццё чыста эстэтычнай каштоўнасці. Вось так позняе Сярэднявечча рыхтавала новую эпоху мастацкай культуры — Рэнесанс.

Іерархічнасць сярэдневяковай эстэтыкі азначала, што на яе вышыні прыгожае супадала з узнёслым; урэшце, абедзве гэтыя катэгорыі набывалі змест сімвалічнага выяўлення ісціны і дабра — безумоўных боскіх атрыбутаў. Узнікае пытанне: а якое месца ў гэтай сістэме эстэтычных каштоўнасцяў займалі катэгорыі трагічнага, камічнага і нізкага? Асноўныя моманты евангельскай гісторыі — нараджэнне, вучэнне, пакуты і зямная смерць Ісуса Хрыста — засведчылі трагічнасць не толькі людскога жыцця, але і непазбежнасць пакутаў "усякага дыхання", народжанага на зямлі. Дух нараджаецца з негацыі плоці, пераадолення свае ўласнае і сусветнае матэрыяльнасці. Татальная трагічнасць чалавека як адбітка боскай духоўнасці дакладна выяўлена ў афарызме з Кнігі Іова: "Так, не з праху выходзіць гора, і не з зямлі вырастае бяда; але чалавек нараджаецца на пакуты, як іскры, каб паднімацца ў вышыню" (Іоў 5:7). Але кульмінацыя аповесці пра Нябеснага Выратавальніка — яго ўваскрэсенне і ўзнясенне на Неба для вечнага жыцця — пакідае для чалавека (верагодна, і для ўсяго жывога) надзею далучыцца да вечнасці ў трансцэндэнтным райскім свеце. Так быццам бы знімаецца сама праблема трагічнасці жыцця, яно напаўняецца радаснай надзеяй, сімвалічна выяўленай Вялікаднем — святам Хрыстовага Уваскрэсення. Вера, зразумела, змякчае пакуты і трагічныя перажыванні, аднак не гарантуе ад страху, а толькі пераводзіць яго з элементарнага душэўна-псіхалагічнага ўзроўню на духоўную вышыню. Экзістэнцыяльны страх ёсць чаканне невядомага, бездані вечнасці, пераходу ад недасканалай, але "цёплай" зямной навізны ў "халодную" высь вечнасці.

Катэгорыя нізкага і фрагменты камічнага ў хрысціянскай эстэтыцы, царкоўным побыце і мастацтве звычайна выконвалі своеасаблівую ролю "маскіроўкі" высокага і трагічнага. Цэнтральны герой сярэдневяковага мастацтва Ісус Хрыстос, Сын Божы, які ўвасобіўся ў Сына Чалавечага, прыняў на сябе цяжар людскіх грахоў, з'явіўся свету не ў адэкватных Богу велічы і сіле, а ў рабскім вобразе беднага чалавека, вандроўнага прапаведніка, без маёмасці, сям'і, без свайго дому, пра што сам гаварыў: "Лісы маюць норы, і птушкі нябесныя гнёзды; а Сын Чалавечы не мае дзе прыхіліць галаву" (Мф. 8:20). Урэшце Хрыстос па волі першасвятароў, "кніжнікаў і фарысеяў" быў зганьбаваны, абсмяяны, адданы на мукі і самую нізкую, рабскую паводле тагачасных уяўленняў кару — укрыжаванне. Невыпадкова Сын Божы ў аблічча раба не быў героем свайго часу, не праслаўлены тагачасным грамадствам і толькі фрагментарна згаданы ў рымска-імперскай гістарыяграфіі.

Вось такая біяграфія Сына Божага ўспрымалася язычніцкай і іудзейскай свядомасцю як нізкае і нават камічнае. Паводле гэтых жа эстэтычных катэгорыяў ацэньвалася жыццё першых вучняў Хрыста — заснавальнікаў Царквы. У Новым Запавеце, верагодна, упершыню раскрыта дыялектыка ўзаемапераходу высокага і нізкага, прыгожага і брыдкага, гераічнага і камічнага, урэшце, пана і раба, якія мяняюцца месцамі. Павучальная адбылася гутарка Хрыста з фарысеямі. "Не можаце, — казаў Сын Божы, — служыць Богу і мамоне (багаццю. — У.К.). Чулі ўсё гэта фарысеі, якія былі срэбралюбцы, і яны смяяліся з Яго. Ён казаў ім: вы выдаяце сябе праведнікамі перад людзьмі, але Бог ведае сэрцы вашыя: бо што высока ў людзей, тое брыдота перад Богам" (Лк.16: 13-15). Развіваючы гэтую думку, апостал Павел сведчыў пра несумяшчальнасць поглядаў людзей граху і праведнікаў на высокае і нізкае, прыгожае і брыдкае: "Бо слова пра крыж для пагібельных — юродства ёсць, а нам, ратаваным, — сіла Божая! [...]. Дзе мудрасць? дзе кніжнік? дзе субяседнік веку гэтага? Ці не абярнуў Бог мудрасць свету гэтага ў неразумнасць? Бо калі свет сваёй мудрасцю не спазнаў Бога ў мудрасці Божай, дык заўгодна было Богу юродствам пропаведзі выратаваць веруючых [...]. А мы сведчым пра Хрыста ўкрыжаванага, для юдэяў спакусу, а для грэкаў дурасць: а для самых пакліканых, і юдэяў і грэкаў, — Хрыста, Божую сілу і Божую прамудрасць; бо дурное Божае мудрэйшае за людзей, і слабое Божае дужэйшае за людзей [...]. Але Бог выбраў дурноту свету, каб пасароміць мудрых; і нямоглае свету выбраў Бог, каб пасароміць моцнае; і бязроднае свету, і пагарджанае, і нічога не значнае выбраў Бог, каб знясіліць значнае; дзеля таго, каб ніякая плоць не хвалілася перад Богам" (1 Кар. 1: 18-29). Свой найвышэйшы трыумф — уезд у Іерусалім на Вербную нядзелю, за тыдзень перад укрыжаваннем, — Хрыстос здзейсніў на асліцы і аслянятку (Мф. 1: 1-9). Гэта было прароцтва пра будучае царства Божае на чале з Ісусам Хрыстом. Між тым усе цары зямныя пасля ваенных подзвігаў з трыумфам уязджалі ў свой горад на калясніцах, запрэжаных упрыгожанымі золатам, каштоўнымі камянямі коньмі або на яшчэ больш багата прыбраных сланах. Трыумф на асле з гледзішча тагачаснай, ды і сучаснай, грамадскай свядомасці — толькі пародыя на трыумф і на царства: так рабілі ў дні народных карнавалаў скамарохі, паяцы, клоуны, блазны. Зноў жа хрысціянская эстэтыка тут мяняе месцамі зямныя каштоўнасці: узвялічвае малое і нязначнае, абсмейвае магутнае і напышлівае.

Хрысціянская сярэдневяковая культура была ўзнёслай, гераічнай і трагічнай, нізкае і камічнае ў ёй — або вонкавая маскіроўка (комплекс юродства), або чыста негатыўнае быццё, пазбаўленае зместу і сэнсу. Чатыры евангельскія аповесці пра Хрыста не зафіксавалі ягонага смеху. Затое прадбачанне ім катастрофы, вялікай трагедыі народаў і царстваў, зямной красы і велічы ёсць у гэтых творах. Ёсць там эпізод, у якім Хрыстос плакаў па свайму сябру Лазару Чатырохдзённаму перад тым, як уваскрасіць яго: "Ісус заплакаў слязьмі" (Ян 11:35). Усе вялікія прарокі Старога і Новага Запаветаў (апошнім быў Ян Хрысціцель, урэшце найвялікшы прарок — сам Хрыстос) закончылі свой зямны шлях пакутлівай смерцю.

Трагічнасць хрысціянскага светапогляду моцна паўплывала на мастацкую культуру Сярэднявечча. Але мы памыліліся б, прылічыўшы яе да культуры песімістычнай. Адрозна ад антычнай канцэпцыі наканавання, трагедыі непазбежнасці лёсу, хрысціянства адкрыла трагедыю аптымістычную, яна грунтавалася на веры ў несмяротнасць душы і ў будучае ўсеагульнае ўваскрэсенне, перамогу над смерцю. Верагодна, хрысціянскі трагічны аптымізм паўплываў на карнавальную народную культуру, дзе ёсць вобразы камічнай смерці. Паніжэнне і выкрыццё бясілля смерці ёсць у прарока Осіі (Ос. 13: 13-14), яго прыводзіць апостал Павел у сваім вучэнні аб пераўтварэнні тленнага ў нятленнае: "Паглынута смерць перамогаю. Смерць! дзе тваё джала? Пекла! дзе твая перамога?" (1 Кар. 15: 54-55). Этнолагі зафіксавалі ў еўрапейскіх хрысціянскіх рэгіёнах абрадава-карнавальныя віды камізму, у тым ліку велікодны смех, дазволены пасля посту, на Вялікдзень[4].

Народнае мастацтва запаўняла тую мастацкую і эстэтычную прастору, якая аказалася незанятай афіцыйнай хрысціянскай культурай. Як і ўсякую традыцыйную культуру, яго немагчыма лакалізаваць у пэўным гістарычным перыядзе. Архетыпы язычніцкага пантэона, народнай міфалогіі, фальклору, аўтэнтычнага абраду караняцца ў глыбіні тысячагоддзяў; але іх канкрэтнае змястоўнае і структурна-стылістычнае напаўненне адбывалася спакваля — ад Сярэднявечча да класічнага перыяду Новага часу (XIX — першая палова XX ст.). Бясспрэчна тое, што на беларускую этнічную культуру паўплывалі маральна-эстэтычныя каштоўнасці хрысціянскай цывілізацыі, бо яна склалася як развітая форма творчасці пасля прыняцця хрысціянства на Русі. Папярэднія мае даследаванні пацвердзілі наяўнасць біблейскіх і хрысціянскіх вобразаў, сюжэтаў, матываў у беларускай народнай міфалогіі і фальклоры[5].

У сістэме архаічнага светапогляду карыснае, добрае і прыгожае знаходзіліся ў сінкрэтычным адзінстве; аднак ужо ў сярэдневяковай культуры ёсць прыкметы дыферэнцыяцыі гэтых каштоўнасцяў, пра што сведчыць частковае вылучэнне мастацтва як эстэтычнай дзейнасці з рамяства, побыту, іншай утылітарнай сферы. У вобразнай сістэме эстэтычнага ўспрымання дабро ацэньвалася як краса, а зло — як агіда. Крыніцай жыцця ёсць найперш святло. Шматвяковы вопыт падказваў чалавеку, што жыццё спараджаецца святлом, а паміранне ёсць знікненне святла, цемра. У выніку гэтага святло і вытворныя ад яго паняцці (светлы, ясны, святы) набылі не толькі этычны, але і эстэтычны сэнс. На думку даследчыка славянскага фальклору А.Афанасьева, слова "краса" першапачаткова азначала святло, сонечны бляск і толькі значна пазней набыло сэнс эстэтычнага паняцця[6].

Народная інтуіцыя дакладна прыкмеціла сувязь сонечнага святла з белым колерам — крыніцай усіх іншых колераў, што лагодзілі людскія вочы. Таму ў народным мастацтве беларусаў, а раней іх продкаў славянаў белы колер стаў сімвалам прыгажосці, маральнай чысціні і красавання жыцця. Тут "язычніцкая" мастацкая традыцыя не супярэчыла, а гарманізавала з эстэтыкай Бібліі і сакральнымі сімваламі хрысціянства. Вітаісцкі сэнс (ад лацінскага vita — жыццё) духоўна пераўтворанага быцця настолькі яскрава выявіла гэтая Святая Кніга народаў розных веравызнанняў, набыла такую маральна-эстэтычную глыбіню, што варта прывесці асноўныя фрагменты, дзе ёсць гэтая апалогія белізны. У звароце да Бога псалмапевец узнёсла кажа: "Акрапі мяне ісопам, і ачышчуся: абмый мяне, і болей за снег адбялюся" (Псл. 50:9). А вось эстэтычная ацэнка закаханай пастушкі: "Каханы мой белы і румяны, лепшы за дзесяць тысяч іншых" (Псл. 5:10). Заклікі прарока Ісайі да грэшнікаў: "Калі нават будуць грахі вашыя як барвовасць, — як снег абялю; і калі будуць чырвоныя, як пурпур, — як воўну абялю" (Іс. 1:18). Плачучы над разбураным Ерусалімам, прарок Іерэмія галосіць: "Князі яе былі чысцейшыя за снег, бялейшыя за малако"... (Плач. 4:7). Сведчанне евангелістаў пра Перамяненні (Преображение) Хрыста: "І перамяніўся перад імі, і заззяла аблічча Ягонае, як сонца, а ўбранне Ягонае стала белае, як святло" (Мф. 17:2). "І адзенне Яго зрабілася бліскучым ды такім белым, як снег, як бялільшчык на зямлі не можа выбеліць" (Мр. 9:3). "І калі маліўся, выгляд аблічча ў Яго змяніўся, і вопратка ў Яго зрабілася белая, бліскучая" (Лк. 9:29).

Бліскуча-белае аблічча — у анёлаў і бязгрэшных святых: Анёл Гасподні адваліў камень ад увахода ў магілу ўваскрэслага Ісуса Хрыста: "Выгляд жа яго быў, як маланка, і ўбранне ягонае белае, як снег" (Мф. 28:3). "І ўвайшоўшы ў магілу, убачылі юнака, які сядзеў з правага боку, адзетага ў белыя шаты" (Мф. 16:5). Эпізод з Марыяй Магдалінай ля магілы Хрыста: "І бачыць двух анёлаў, у белым адзенні сядзяць, адзін у галовах, другі каля ног, дзе ляжала Цела Ісусава" (Ян 20:12). Вось яшчэ аблічччы анёлаў, яўленых вучням Хрыста: "І калі яны глядзелі на неба падчас ушэсця Ягонага, раптам сталі перад імі два мужы ў белым убранні" (Дзеі 1:10). Урэшце, Апакаліпсіс таксама малюе анёлаў, уваскрэслага Хрыста і самога Бога Айца ў бліскуча-белых абліччах: "Я быў у духу ў дзень нядзельны і чуў за сабою гучны голас, быццам трубы, які казаў: "Я ёсць Альфа і Амега, першы і апошні [...]. Галава ў Яго і валасы белыя, як белая воўна, як снег, і вочы Яго — як полымя вогненнае" (Апак. 1:10, 14). А вось аблічча праведнікаў: "Але ў цябе ў Сардысе ёсць некалькі чалавек, якія не апаганілі вопраткі сваёй і будуць хадзіць са Мною ў белым, бо яны годныя. Пераможца апранецца ў белае адзенне, і не выкраслю імя ягонага з кнігі жыцця і вызнаю імя ягонае прад Айцом Маім і прад анёламі Ягонымі" (Апак. 3:4-5). Зварот Бога да таго, хто "цёплы, а не гарачы і не халодны": "Раю табе купіць у Мяне золата, агнём ачышчанае, каб табе разбагацець, і белую вопратку, каб апрануцца і каб не відзён быў сорам галізны тваёй, і масцю памаж вочы твае, каб бачыць" (Апак. 3:18). Анёлы і праведнікі перад тронам Бога Айца: "А вакол трона дваццаць чатыры троны; а на тронах бачыў я — сядзелі дваццаць чатыры старцы, якія апранутыя былі ў белае адзенне і мелі на галовах залатыя вянкі". (Апак. 4:4). Пакутнікі ў нябесным Раі таксама адзетыя ў белыя вопраткі (Апак. 7:1-17). Там на белым троне сядзіць Хрыстос — Цар Неба і Зямлі (Апак. 20:11).

Цікавая пераклічка адбылася паміж эліністычнай і хрысціянскай сімволікай белага колеру. Хрыстос на Небе ў відмах апостала Яна абяцае сваім вернікам: "Хто мае вуха, каб чуць, няхай чуе, што Дух кажа цэрквам: пераможцу дам спажываць патаемную манну, і дам яму белы камень, на камені напісанае новае імя, якога ніхто не ведае, акрамя таго, хто атрымлівае" (Апак. 2:17). А ў элегічным вершы "Успамін" Максім Багдановіч пераказвае старажытнарымскага паэта I ст. да н.э.: "Дзень гэты, — так пісаў Катул, — // Я белым каменем адзначу..."[7]. У хрысціянскай традыцыі белае сімвалізуе святасць і чысціню, нават боскую жыццядайную энергію; у антычнай мастацкай герменеўтыцы — шчасце, вялікую ўдачу. Але аднолькава ў абодвух выпадках — крыніцу жыцця, узвышэнне і квітненне*.

Верагодна, белы колер сімвалізаваў духоўна-боскі, узнёслы аспект жыцця: колер праведнікаў, анёлаў і самога Сына Божага. Чырвоны і пурпуровы колеры бліжэй да зямлі: колеры крыві, зямнога, хоць і грэшнага, але "цёплага" быцця. Ад старaславянскага "красны" ўтварылася цэнтральная эстэтычная катэгорыя краса, рускае "прекрасный". Вясна красна — сталы эпітэт вясенніх народных песень — сведчыць пра аквітызм чырвані, яе сувязь з крыніцай адраджэння жыцця. Гэтая сімволіка колеру жыцця пацвярджае беларуская назва вясенняга месяца "красавік" і вытворных ад яго: красаванне царства раслін. Зямля красуе раслінамі пад уздзеяннем сонца, крыніцы святла і цяпла. Зямны фрагмент гэтага нябеснага светача — агонь — у міфалогіі многіх народаў лічыцца сынам Сонца. Зямнымі сімваламі жыватворных нябесных крыніцаў — чырвона-вогненнага сонца і белага святла — сталі дарагія металы і камяні. Прыпадабненне сонца, зорак агню, а чырвоных вогненных вуголляў — золату шырока бытуе ў беларускім фальклоры.

Адрозна ад белага колеру, які сімвалізаваў святасць, нябесны ідэал, чырвоны колер у Бібліі, асабліва ў новазапаветных кнігах, мае неадназначны, амбівалентны сэнс. Як правіла, ён сімвалізуе царства зямное, ваенную магутнасць, святая святых у старадаўняй царкве. Ужо ў Кнізе Быцця чырвоны колер — сімвал старшынства, улады, першародства. Паводле старажытнаяўрэйскіх звычаяў, калі ўпершыню гаспадыня дому нараджала блізняткаў-сыноў, павівальная бабка навязвала на руку чырвоную нітку таму, хто першы выйшаў з матчынага ўлоння (Быц. 25:25; 38:28). Вавілонскі цар Валтасар абяцае адзець у баграніцу (пурпуровае адзенне), гэта значыць прызначыць трэцім уладаром у царстве таго, хто адгадае вогненны тайнапіс на сцяне, што ўзнік у час банкету (Дан. 5:1-7). Баграніцу надзявалі цары на ўрачыстасцях. Калі Ісуса Хрыста аддалі на здзекі воінам, тыя адзелі Яго як цара, у баграніцу (пурпуровы плашч), смяяліся з Яго і білі Яго па твары (Мф. 27:26-31; Мр. 15:17; Ян 19:5). Барвова-чырвоны колер, паводле Бібліі, ёсць адначасова сімвал грахоў. Ужо цытаваліся словы Ісайі: "Калі нават будуць грахі вашыя як барвовасць, — як снег абялю; і калі будуць чырвоныя, як пурпур, — як воўну абялю" (Іс. 1:18).

Міфалагічная і мастацкая сімволіка колераў даследуецца ў раздзелах, прысвечаных аналізу асобных відаў мастацкай культуры эпохі Сярэднявечча.

---

* Дэталёвы аналіз сімволікі белага колеру ў біблейска-хрысціянскай традыцыі спатрэбіўся для таго, каб у далейшым выявіць развіццё колеру ў народнай культуры. Апошнім часам у друку з'явіліся памылковыя меркаванні пра белы колер як быццам бы сімвал уміранні, згасання жыцця, смерці.

[1] Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 3. Мн., 1986. С. 467-469.

[2] Tatarkiewicz W. Historija estetyki. N. II. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1967. S.18.

[3] Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Ф.Скарынаю ў 1517 — 1519 гг. У 3 т. Т.1. Мн., 1990. С.21.

[4] Бахтин М.М. Творчество Франсуа де Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2 изд. М., 1990. С. 91.

[5] Конан Ул. Біблейскія вобразы і матывы ў беларускім фальклоры. Беларусіка — Albaruthenica. Кн. 4. Мн., 1995. С. 11 — 20; Яго ж: Біблейскія архетыпы і сімвалы ў беларускай літаратуры. Беларусіка — Albaruthenica. Кн. 6. Мн., 1997. С. 169 — 176; Яго ж: Архетыпы нашай культуры // Адукацыя і выхаванне. 1996. № 1; № 3 — 11. Яго ж: Славянская міфалогія ў кантэксце беларускай культуры // Мастацтва. 1997. № 4, 6 — 8, 10 — 12.

[6] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: У 3 т. Т.1. М., 1865. С.220 — 221.

[7] Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.

Працяг будзе.

Тамара Гаробчанка

НА ПЕРАЛОМЕ







"Марлен... Марлен..." Д.Мінчонка. С.Акружная (Мадам), Р.Шацько (Госць).

"Пісьменныя" М.Чокэ. В.Грушоў (Самуэль Зеет), Л.Антосева (Камісар паліцыі).

"Пісьменныя" М.Чокэ. Сцэна са спектакля.

Творчае жыццё Беларускага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа ў апошнія гады было даволі складанае і непакоіла тэатральную грамадскасць. Наракалі на неакрэсленую мастацкую праграму, на шараговасць большасці пастановак. Разважалі пра страты кантактаў з беларускімі драматургамі, пра нерэалізаваны магутны патэнцыял трупы, у якой практычна адсутнічае моладзь. Усё гэта, безумоўна, паўплывала на творчую атмасферу ў калектыве і на стаўленне да тэатра гледачоў. У тэатральных колах нават загучалі трывожныя думкі пра тое, што коласаўцы не адпавядаюць акадэмічнаму статусу. У 1997 годзе галоўным рэжысёрам тэатра быў прызначаны Віталь Баркоўскі, за якім трывала замацавалася рэпутацыя эксперыментатара.

Праз пэўны час група крытыкаў у складзе дактароў мастацтвазнаўства А.Сабалеўскага і Р.Смольскага, кандыдатаў мастацтвазнаўства Н.Фральцовай і В.Скорачкінай (Санкт-Пецярбург), аспіранткі БелАМ Т.Команавай і аўтара гэтых радкоў выправілася ў Віцебск, каб на ўласныя вочы пабачыць, што адбываецца ў тэатры, і даведацца, ці зрушылася што-небудзь у ягоным творчым жыцці.

Першае ўражанне — значнае пашырэнне рэпертуару. За 1998 год адбылося 12 прэм'ер. Такой афішы бадай што не мае ніводны іншы тэатр Беларусі. Аднак колькасць у мастацтве сама па сабе яшчэ нічога не вызначае. Што ж да якасці пастановак, дык пра гэта і пойдзе гаворка далей.

Сімбіёз эксперыментатарства і псіхалагізму

Знаёмства В.Баркоўскага з коласаўскай трупай адбылося падчас працы над спектаклем "Жанна" паводле п'есы "Жаваранак" Ж.Ануя. Спектакль рэжысёр паставіў з разлікам на творчую індывідуальнасць С.Акружной. На фоне ўмоўнага сцэнічнага дзеяння і пункцірна накрэсленых характараў у пастаноўцы лідзіравала Жанна С. Акружной, сыграная актрысай на высокай трагічнай ноце. Для мяне поспех В.Баркоўскага не стаў нечаканасцю. Хоць рэжысёр і схільны да эксперыменту і эпатажных выказванняў накшталт "шокавай тэрапіі мастацтва", але я добра памятаю ягоную "Нору" на гродзенскай сцэне, якая ўражвала тонкім спасціжэннем далікатных чалавечых узаемадачыненняў.

Першы спектакль, дзе ён выступаў у якасці галоўнага рэжысёра, "... Таму, што люблю" ("Дзень карабля" А.Паповай), адкрыў у нечым новага, раней невядомага В.Баркоўскага. Гісторыя жыцця адвечнага блукальніка Аляксандра Фінскага на сцэне набывае абрысы ўмоўнай прыпавесці. Мастак У.Матросаў замыкае прастору блакітнымі сценамі і адначасова размыкае яе экспрэсіўнымі малюнкамі анёлаў, якія ў палёце пакідаюць нашу грэшную зямлю. Сцэну ўздоўж і ўпоперак працінаюць ніці-струны, што стварае адчуванне нейкай пазазямной, касмічнай атмасферы.

Кантрастна адносна вобраза сусвету гучыць першая сцэна спектакля. Перад нябачным экранам у шэраг выстраіліся крэслы, у якіх спяць людзі. Хтосьці ціхенька пахрапвае, хтосьці спалохана ўскрыквае ў сне. Спакой соннага царства парушае блудны сын Аляксандр, уносячы ў яго сумятню і неспакой. Эпізоды-ўспаміны галоўнага героя напластоўваюцца адзін на адзін, аднаўляючы карціну юнацкіх парыванняў, чалавечых надзей, светлай мары і... іх крушэння, расчаравання, адзіноты. В. Баркоўскі ставіць перад акцёрамі надзвычай складаную задачу. Выканаўцам неабходна існаваць у адкрыта ўмоўнай стылістыцы спектакля і адначасова натуралістычна пражываць асобныя канкрэтныя сцэны. Усе без выключэння акцёры натуральна

"Віват каханне, або Помста млынара" паводле П.А. дэ Аларкона. Сцэна са спектакля.

"Дацкая гісторыя" паводле Г.Х.Андэрсена. Сцэна са спектакля.

"Дацкая гісторыя" паводле Г.Х.Андэрсена. Сцэна са спектакля.







ўспрымаюць прапанаваныя ўмовы і ствараюць вобразы, дзе няма нічога другаснага, выпадковага. Кожны жэст, інтанацыя, танцавальна-пластычныя рухі дэталёва прадуманы і спрыяюць выяўленню адметнасці сцэнічных характараў, іх знакава-жыццёвай пазнавальнасці.

Падкупляючай шчырасцю вылучаюцца Бацька (Ф.Шмакаў) і Маці (Л.Пісарава). Яны кранальна любяць дачку і сына, дбаюць пра іх дабрабыт і... зусім не разумеюць іх душэўнага злому, маральных пакут. Паміж бацькамі і дзецьмі паўстае сцяна адчужанасці, пераадолець якую і тым, і другім не хапае цярплівасці, здольнасці адчуць чужы боль. Красамоўны дуэт ствараюць Б.Крупскі і Т.Скварцова ў ролях мужа і жонкі Івановых. Спагадлівыя, добрыя суседзі Фінскіх нібыта акрэсліваюць прыкметы часу, няўмольна адыходзячага ў нябыт. А побач маладое пакаленне, якое страціла ідэалы бацькоў і не набыло новых. Драматызмам уражвае выкананне Т.Ліхачовай ролі Машы. Шчымліва, пранікнёна актрыса паказвае, як яе гераіня са смяшлівай, парывістай дзяўчынкі ператвараецца ў расчараваную, спустошаную жанчыну. На абломках рамантычных летуценняў яна паўтарае бессэнсоўны шлях свайго брата Аляксандра.

Наогул жанчыны ў спектаклі прызначаны адцяняць вобраз галоўнага героя. Прывідна-ірэальнай выглядае жонка Фінскага Гала (Г.Букаціна). У чорным трыко, з вялізным паветраным шарам або з падносам на галаве, яна ўяўляе сабой умоўны сімвал вытанчанага хараства, жаноцкасці. Але замкнёны на ўласным эгаізме Фінскі няздольны ацаніць самаахвярнасць Галы. Ён мяняе яе на прывабную, адданую Веру (Н.Аладка), якая таксама не наталяе, не дае шчасця.

Асобны ў спектаклі вобраз Аляксандра ў выкананні В.Грушова. Ён актыўны ўдзельнік сцэнічных падзей і іх староннні назіральнік. У выхапленыя хуткаплыннай памяццю радасныя і сумныя хвіліны жыцця Фінскі адчувае сябе аднолькава няўтульна. Акцёр пэўным чынам ідэалізуе крушэнне рамантычнай мары праўдашукальніка, што і закладзена ў драматургіі. Але ж мяне бянтэжыць эгаістычная абыякавасць героя да сваіх родных, і асабліва да сына, які расце сіратой пры жывым бацьку. Душэўныя пакуты Аляксандра не здольныя кампенсаваць боль, які ён прыносіць блізкім людзям.

Надакучліва ідэалагізаванымі падаюцца і выкрывальныя маналогі дзядзькі Шуры, які ўвогуле ярка і сакавіта сыграны Б.Сяўко. Я глыбока пераканана, што свабода ў вышэйшым разуменні — гэта стан душы чалавека, не залежны ад ніякіх таталітарных сістэм. Можна быць рабом на вышыні ўлады і свабодным на ніжэйшай прыступцы сацыяльнай лесвіцы. Міжволі прыгадалася тэлевізійная перадача з удзелам сястры Марыны Цвятаевай Анастасіі. Сівая інтэлігентная жанчына распавядала пра гады зняволення, калі яна разам з іншымі вязнямі на працягу доўгіх месяцаў кавалачкам шкла душыла вошай па швах турэмнай адзежы. Гэта была іх праца. Здавалася б, чым яшчэ можна больш прынізіць чалавека!? Між тым Анастасія Цвятаева кажа, што, як ніколі раней, адчувала сябе свабоднай. Разуменне часовасці зямных пакут, вера ў Бога і жыццё вечнае рабілі яе недасягальнай для абразы і знявагі. Нязломны дух жанчыны выклікаў павагу не толькі ў сапраўдных злачынцаў, але і ў катаў-турэмшчыкаў.

Аднак героі спектакля, пакінутыя анёламі-ахоўнікамі, адступіліся ад Бога, пра што, дарэчы, нагадвае сам дзядзька Шура ("Але якая можа быць вера, калі разбураны Бог?"). Таму не толькі яны, але і нашчадкі іх пазбаўленыя будучыні. У фінале на сцэну выходзяць прадстаўнікі трэцяга пакалення Фінскіх — сыны Аляксандра і Машы. Трывожная, шчымлівая музыка А.Крыштафовіча саступае месца дзікунскай какафоніі, пад гукі якой тargаюцца пярэста апранутыя панкі. Менавіта ў гэтым, на маю думку, убачыў і таленавіта выявіў В.Баркоўскі небяспечныя сімптомы нашага часу. На Фестывалі нацыянальнай драматургіі ў Бабруйску за ўвасабленне твораў А.Паповай "... Таму, што люблю" ў Тэатры імя Якуба Коласа і "Улюбёнцы лёсу" ў Рускім акадэмічным тэатры В.Баркоўскі атрымаў прыз за лепшую рэжысуру, а Г.Букаціна за выкананне ролі Галы ў спектаклі "...Таму, што люблю" і служанкі ў спектаклі "Марлен... Марлен..." была прызнана пераможцай у намінацыі "Лепшая жаночая роля".

У параўнанні з п'есай А.Паповай, афарбаванай на сцэне пастэльнымі, мяккімі паўтонамі, "Пісьменныя" М.Чокэ вылучаюцца графічнай рэзкасцю мізансцэн, надламаным рытмам, дысгармоніяй музычнага, тэкставага і інтанацыйнага ладу. В.Баркоўскага па-ранейшаму хвалюе пытанне ўзаемазалежнасці чалавека і грамадства, толькі тут размова ідзе не пра сацыялістычны, а пра капіталістычны "рай".

Празрыстыя пластыкавыя планшэты на чорных падстаўках (асобныя з іх люстэркавыя), чорныя кубы замест мэблі ствараюць халодны інтэр'ер. Твары, набліжаныя да пластмасавых экранаў, дэфармуюцца, скажаюцца, нібыта апушчаныя ў акварыум. Чорна-белы колер касцюмаў, сцэнаграфічных дэталяў яшчэ больш падкрэслівае інфернальную замкнёнасць прасторы, пазбаўленай святла і паветра. Мікрамадэль грамадства ўяўляе сабой па-нямецку адладжаны механізм, дзе кожная шрубка працуе з выверанай дакладнасцю. Тут няма месца індывідуальнаму парыву, усплёску пачуцця. Грамадскія абавязкі, як і сексуальныя патрэбы, задавальняюцца без эмоцый, па-дзеламу, прагматычна.

Паступовая дэградацыя грамадства вобразна выяўляецца ў сцэнах прысуджэння прэстыжнай літаратурнай прэміі. На трыбуне — Сюзанна Серваль. Прамень святла выхоплівае з цемры яе бледны твар. Дзяўчына з хваляваннем вымаўляе доўгі нескладны маналог, узрушанасць і шчырасць яго выклікае смех прысутных. Потым на трыбуну ўзнімаецца жанчына — Камісар паліцыі, якая без слоў пачварна адкрывае рот, строіць зняважлівыя грымасы. І нарэшце ў фінале Малады чалавек замест прамовы выдае нейкія неразборлівыя гукі, чым прыводзіць свецкую залу ў захапленне.

Твор М.Чокэ атрымаў у Германіі прэмію Г.Гаўптмана, што і дало рэжысёру ключ да яго разумення. Па словах В.Баркоўскага, у адрозненне ад гаўптманаўскай п'есы "Перад захадам сонца" дзеянне "Пісьменных" адбываецца "пасля захаду сонца", калі згасае апошні водбліск святла і зямлю ахутвае цемра. Узаемаадносіны Сюзанны Серваль (І.Цішкевіч) і доктара Самуэля Зеета (В.Грушоў) — гэта своеасаблівы парафраз драматычнай гісторыі кахання Маціяса Клаўзена і юнай Інкен Петэрс. Толькі ў "Пісьменных" усё даведзена да поўнага абсурду. Дзявочы гонар Сюзанны груба зневажаецца, а доктара Зеета, які выломліваецца з агульнага асяродка, будзённа замуроўваюць чорнымі кубамі. Каб не вытыркаўся.

Незвычайная эстэтыка спектакля падмацаваная адметным спосабам акцёрскага існавання. В.Грушоў, І.Цішкевіч, Л.Антосева, Г.Лойка, Т.Шашкіна, Т.Скварцова, В.Куляшова, В.Дашкевіч іграюць у адной стылістыцы, жорстка падпарадкоўваюцца рэжысёрскай волі. З агульнага ансамбля вылучаецца бліскучае выкананне Б.Сяўко, які дэманструе дасканалую пластычную завершанасць вобраза. "Пісьменныя" атрымалі Гран-пры на Усебеларускім фестывалі нямецкай драматургіі ў Мінску. Былі адзначаны таксама акцёрскія працы Б.Сяўко і І.Цішкевіч.

Трэці спектакль В.Баркоўскага, "Блудны муж і яго жонка Варвара" па п'есе Г.Марчука, працягвае тэму двух папярэдніх. Праўда, гэта — зусім іншы драматургічны матэрыял, дзе чалавек зведзены з п'едэстала душэўных хістанняў і паглыблены ў рэаліі сённяшняй зневажаючай рэчаіснасці. У тэатры ажыццёўлены дзве пастаноўкі п'есы. Сцэнічная версія В.Грушова ідзе на малой сцэне і разлічана пераважна на сельскія гастролі. В.Баркоўскі ў варыянце для асноўнай сцэны вынаходліва аднаўляе скажоны вобраз сучаснага грамадства з яго гандлярскім механізмам куплі-продажу. Перад гледачамі звычайная барахолка. Чорная пастка сцэны загрувашчана вялізнымі металічнымі кашамі, у якіх уніфікаваныя істоты ў бліскучых капюшонах перавозяць... пустату (мастак У.Матросаў). Кашы, быццам нейкія монстры, рухаюцца і пагрозліва выціскаюць людзей на вузкую пляцоўку авансцэны.

У абедзвюх пастаноўках лідзіруе С.Жукоўская, якая ўзнімаецца над бытавізмам ролі і раскрывае нечаканыя глыбіні сцэнічнага характару. У выкананні актрысы шматколерна высвятляецца і драматызм лёсу жанчыны, кінутай мужам, і разгубленасць перад жыццём, і нязгасная надзея, што жыве ў яе сэрцы насуперак абставінам. На абмеркаванні ў тэатры крытык В.Скорачкіна слушна адзначыла, што такой актрысе пад сілу складаныя вобразы класічнага рэпертуару, накшталт Кацярыны з "Навальніцы" А.Астроўскага. Не выпадкова С.Жукоўская была ўзнагароджана дыпломам на фестывалі "Маладзечанская сакавіца-99".

Прафесійнасць самаабмежавання

Першы спектакль А.Грышкевіча на коласаўскай сцэне "Цырк Шардам" паводле Д.Хармса засведчыў, што ў тэатр прыйшоў

"Сола для гадзінніка з боем" О.Заградніка. Сцэна са спектакля.

"Сола для гадзінніка з боем" О.Заградніка. Л.Трушко (Абель), Л.Пісарава (пані Конці).

"Жанна" ("Жаваранак") Ж.Ануя. Сцэна са спектакля.







рэжысёр з адметным мастакоўскім светаўспрыманнем. Кожная наступная праца выклікала спрэчкі, якія падзялялі аўдыторыю на прыхільнікаў яго творчасці і тых, хто яе рэзка не прымаў. А.Грышкевіча вабіць высокая літаратура — Д.Хармс, М.Гогаль, Л.Родзевіч, А.Стрындберг. Пры розным стаўленні да яго пастановак мяне ўражвае неардынарнасць мыслення рэжысёра, дзівосныя ўзлёты фантазіі, схільнасць да вобразнай метафарычнасці.

Спектакль "Фрэкен Юлія" А.Стрындберга, пазначаны пакутлівым пошукам, у нечым паўтарае складаны лёс папярэдніх прац. Напачатку падалося незразумелым, чым прывабіла рэжысёра гісторыя любоўнага трохкутніка з падкрэсленым аўтарам процістаяннем арыстакраткі Юліі і яе слуг Жана і Крыстыны. А.Грышкевіч суадносіць праблемы п'есы з сённяшняй рэчаіснасцю і пераконвае ў правамернасці выбару. З першай сцэны зачароўвае элегантная стыльнасць пастаноўкі, сэнсава насычанае прасторавае вырашэнне мізансцэн, тонкая колеравая гама. Усе выразныя сродкі ствараюць пэўны эмацыянальны настрой і адначасова выяўляюць унутраны стан герояў у кожным эпізодзе іх канфліктнага суіснавання. Уражвае строгая, дакладная рэжысура, якая пры ўсёй сваёй метафарычнасці, знакавай насычанасці сканцэнтраваная на акцёрах, на іх майстэрстве.

"Школа блазнаў" паводле М.Гельдэрода. Сцэна са спектакля.

"... Таму, што люблю" ("Дзень карабля") А.Паповай. Г.Букацiна (Гала), Ф.Шмакаў (Бацька).

"Блудны муж і яго жонка Варвара" Г.Марчука. С.Жукоўская (Варвара).

"Школа блазнаў" паводле М.Гельдэрода. Сцэна са спектакля.

"Фрэкен Юлія" А.Стрындберга. Сцэна са спектакля.



Л.Антосева (Юлія), П.Ламан (Жан), В.Куляшова (Крыстына) не толькі арганічна існуюць у мадэрнісцкай эстэтыцы спектакля, але і выяўляюць таямнічыя глыбіні чалавечай псіхалогіі. Калі для Л.Антосевай роля Юліі па меры драматызму, нават трагізму ўяўляе сабой наступную прафесійную прыступку пасля ролі Шарлоты фон Штайн, то для П.Ламана і асабліва для маладой актрысы В.Куляшовай — гэта першае сутыкненне з такім матэрыялам. Выканаўцы ствараюць складаныя, шматзначныя характары, насычаныя пачуццёвасцю, з высокім градусам эмоцый



і страсцей. Кожны з герояў бачыць свой сон, які сутнасна выяўляе іх падсвядомыя жаданні. Юлія сядзіць на дрэве і яе непераадольна цягне ўніз. Жан караскаецца на дрэва і марна імкнецца дасягнуць яго вяршыні. Сон Крыстыны расшыфроўваецца пластычна — дзяўчына ловіць рукамі пустое паветра. Кожны з герояў мае сваю патаемную мару, якая ў рэшце рэшт здзяйсняецца, але гэта нікога не робіць шчаслівым.

Юлія Л.Антосевай безаглядна спакушае Жана і неўсвядомлена ўцягваецца ў небяспечную гульню. Яна балансуе на вастрыі брытвы. Спешчанае, капрызлівае дзяўчо расплачваецца за сваю недзіцячую прагу кахання горкім расчараваннем, крушэннем фальшывага ідэалу. У бэжавай, сцягнутай у таліі сукенцы, у чырвонай шапачцы з пампонам, яна ў фінальнай сцэне нагадвае пакрыўджаную школьніцу, якая перажыла душэўную драму, але так і не ператварылася ў жанчыну. Туга ў вачах. Апошні здзіўлены позірк. Прыхаваны крык невыказнага болю. З бліскучым лязом і свечкай у руках Юлія знікае ў праёме. Крыстына закрывае люстэрка чорнай тканінай. Жан кідае на яе белы вэлюм.

Герой П.Ламана пастаянна знаходзіцца ў стане ўнутранай раздвоенасці. Ён падыгрывае заляцанням Юліі, бо яму імпануе ўвага гаспадыні-арыстакраткі, і адначасова абачліва асцярожнічае, прыніжана адчуваючы сваю няроўнасць. Ён лакей па складу душы, таму і няздольны ўзняцца да заманлівай вышыні. Мяжа яго магчымасцей — Крыстына, не столькі роўная па становішчу, колькі падобная па натуры. Невыпадкова абодва яны спакойна і абачліва падштурхоўваюць Юлію да самагубства.

Праблемы класавай няроўнасці, якія хвалявалі Стрындберга, сына збяднелага арыстакрата і былой служанкі, адыходзяць у спектаклі на другі план. Канфлікт пераводзіцца ў сферу процістаяння арыстакратызму духу і плебейства душы. Біблейская рэпліка Юліі "Апошнія стануць першымі" набывае першасны сэнс. Пры гэтым "першыя" — не па адзнаках багацця, грамадскага становішча і нават наяўнасці таленту (успомнім, колькі геніяў прысутнічала на балі булгакаўскага Воланда!). "Першыя" вызначаюцца духоўнасцю, маральнасцю, верай, якія не дазваляюць чалавеку пераступіць апошнюю мяжу. Між тым Жан спакушае Юлію і разам з Крыстынай штурхае яе на смяротны грэх. Звязаныя нябачнымі ніцямі, усе яны "апошнія", таму што кожны з іх па-свойму парушае Боскія законы людскога быцця.

А.Грышкевіч разам з мастаком А.Пушкіным і балетмайстрам В.Дзмітрыевай ствараюць на сцэне надзвычай крохкую, празрыстую атмасферу, насычаную сімволікай, містычнымі прадчуваннямі, карункавымі перапляценнямі чалавечага лёсу. У параўнанні з папярэднімі працамі А.Грышкевіча "Фрэкен Юлія" радуе рэжысёрскім самаабмежаваннем, калі пастановачная вынаходлівасць, метафарычны рэчавы свет набываюць сэнс і падпарадкаваны галоўнай ідэі. А гэта ўжо сведчанне прафесійнасці.

Рознагалоссе рэжысёрскіх пошукаў

Адной з самых балючых для многіх тэатраў праблем — дэфіцыту рэжысуры — у коласаўцаў практычна не існуе. Акрамя В.Баркоўскага, тут працуюць В.Маслюк, Ю.Лізянгевіч, А.Грышкевіч. Ставяць спектаклі запрошаныя рэжысёры М.Пінігін і Г.Мушперт. У якасці рэжысёраў выступаюць акцёры М.Краснабаеў, В.Грушоў, мастак У.Матросаў. Такое творчае шматгалоссе на першы погляд павінна эстэтычна і метадалагічна ўзбагачаць тэатр. На самай жа справе ўсё выглядае больш складана.

Спектакль "Сола для гадзінніка з боем" О.Заградніка настальгічна вяртае гледачоў майго пакалення ў дні маладосці, калі ў гэтай жа пастаноўцы мы захапляліся майстэрствам вялікіх мхатаўскіх акцёраў. В.Маслюк выбірае зорны ансамбль выканаўцаў: Т.Кокштыс (Райнер), Л.Пісарава (пані Конці), Л.Трушко (Абель), А.Лабанок (Хмелік), Я.Шыпіла (Міч). Шчымлівая гісторыя сумленных, душэўна чыстых старых, якія кранальна апякуюцца адзін адным, здавалася б, вельмі блізкая і рэжысёру, і акцёрам-коласаўцам. І выдатна адпавядае іх здольнасці спасцігаць глыбіні чалавечай псіхалогіі. Аднак цуд не адбыўся. Цяжка вызначыць прычыну — элементарная рэжысёрская недапрацоўка або ўнутраная стомленасць, пасіўнасць выканаўцаў. Відавочна адно: эмацыянальны градус спектакля заніжаны, танальнасць — марудна-апавядальная. Толькі ў асобныя моманты паміж героямі ўспыхваюць іскры высокага напружання. Падзеі набываюць жывы імпульс, сэнс, і гэта адразу ж знаходзіць шчыры водгук у глядзельнай зале. Але такіх момантаў, на жаль, вельмі і вельмі мала.

Сумнае ўражанне пакідае "Школа блазнаў" М. дэ Гельдэрода ў рэжысуры М.Краснабаева. Філасофскі твор бельгійскага драматурга замешаны на традыцыях народнага тэатра і фламандскага жывапісу і вымагае неардынарнага пастановачнага і сцэнаграфічнага вырашэння. Ключ да разумення сваіх п'ес дае сам аўтар: "Я — пісьменнік пластычнага стылю, які імкнецца маляваць з дапамогай слоў..." Абвостраная сатыра, свабоднае перамяшчэнне ў часе і прасторы, правакацыйная стылявая мешаніна з адмысловым перапляценнем трагічнага і камічнага, фарсава-нізкага і ўзнёсла-высокага робяць твор Гельдэрода надзвычай тэатральным і адначасова вельмі складаным для ўвасаблення.

Спектакль коласаўцаў напоўнены рухам, пластыкай, пантамімай. Аднак гэта хутчэй візуальны шэраг без сэнсавых падтэкстаў і біблейскіх алюзій. Смяротнага паядынку паміж мудрым Фаліялем і яго празмерна мітуслівымі, мізэрнымі вучнямі не адбываецца. Дзеянне, пазбаўленае канфліктнай дынамічнасці, слізгае па паверхні без пранікнення ў сутнасныя глыбіні твора. Толькі Т.Кокштыс у вобразе Фаліяля выяўляе трагічную адзіноту настаўніка, якому здраджваюць вучні.

Сціплы мастацкі вынік і ў спектакля "Віват каханне, або Помста млынара" паводле "Трохкутнага капелюша" П.А. дэ Аларкона. Іспанская народная байка пра юрлівага Карэхідора, які спакушае адданую мужу чароўную млынарыху, пастаўлена Ю.Лізянгевічам і сыграна акцёрамі цяжкавата, без зухаватага імпэту. Становішча пэўным чынам выратоўвае арыгінальная сцэнаграфія і шыкоўныя касцюмы А.Проніна. Мастак узводзіць на сцэ-



не вялізны млын, задрапіраваны жоўтым празрыстым цюлем з барочным аздабленнем у выглядзе пышных кветак і заморскіх фруктаў. Калі цюлевы полаг адхінаецца, прачыняецца ўнутраны пакой млынарскага дома з сеткавым ложкам угары, лесвіцамі і іншым хатнім антуражам. Сама сцэнаграфія, здаецца, вымагае ад акцёраў лёгкасці і вытанчанасці.

Аднак стыхія гульні не захапляе бальшыню выканаўцаў. Знешняе камікаванне, шаржыраванне не перарастае ў камізм, які б стылёва акрэсліваў ансамблевасць акцёрскай ігры. Выключэнне складаюць В.Салаўёў (Млынар), А.Тамбур-Баркоўская (Млынарыха), М.Краснабаеў (Карэхідор), якія ў асобных сцэнах дасціпна выказваюць іронію да сваіх персанажаў. Увогуле ж тэмпарытм дзеяння няроўны, часам замаруджаны. Гэта тым больш крыўдна, што коласаўцы ў розныя перыяды паспяхова ставілі п'есы Лопэ дэ Вэга, Тырса дэ Маліна, К.Гальдоні і маюць значны вопыт увасаблення камедый нораваў і камедый становішчаў.



З большым поспехам ідуць спектаклі-казкі для дарослых і для дзяцей. "Дацкая гісторыя" паводле Г.Х.Андэрсена перанесена Г.Мушпертам з гродзенскай сцэны. Але зроблена гэта не механічна, а творча. Дзея адбываецца ў стэрыльна белым балетным класе, гэта лакалізуе тэму і пераводзіць яе ў сферу мастацтва. У цэнтры сцэнічнага твора — праблема таленавітай асобы, праблема свабоды як неабходнай умовы для творчасці. Пра сур'ёзныя рэчы ідзе размова і ў спектаклі "Пакацігарошак", ажыццёўленым В.Маслюком паводле беларускіх народных казак. Гэта цудоўны прыклад, як адвечныя маральныя ісціны давесці маленькім гледачам на ўзроўні дзіцячага ўспрымання. Да таго ж пастаноўка вабіць яркай тэатральнасцю, вобразнай сцэнаграфіяй і маляўнічымі касцюмамі С.Макаранкі, чароўнай гульнёй святла, здзейсненай Р.Ісерманам. "Пакацігарошак" заслужана атрымаў 2-ую прэмію на Рэспубліканскім аглядзе дзіцячых спектакляў у драматычных тэатрах.

У пошуках страчанай гармоніі

Такім уяўляецца сённяшняе творчае жыццё коласаўцаў. Калі паглядзець вачыма аптыміста, дык нельга не заўважыць у ім станоўчых зрухаў. Шмат прэм'ер... Багацце разнастайнага рэжысёрскага вопыту... Шматлікія прэміі і ўзнагароды на міжнародных і рэспубліканскіх фестывалях... Прэміяй Прэзідэнта Беларусі адзначаны В.Баркоўскі ў намінацыі "Тэатральнае мастацтва" за 1998 год. На III Міжнародным фестывалі монаспектакляў "Я" дыплом за драматычны эцюд "Лебядзіная песня" А.Чэхава атрымаў Ф.Шмакаў. Усё гэта, безумоўна, сведчыць пра актывізацыю дзейнасці тэатра, які паступова выходзіць з самнамбулічнага стану. Але, як сказаў бы песіміст, існуе і іншы бок медаля.

Рэпертуар коласаўцаў пакуль што не мае прыкмет дакладна прадуманай мастацкай праграмы. У афішы адсутнічаюць важкія нацыянальныя творы, якія б маглі стаць яе своеасаблівай візітнай карткай. Абнадзейвае тое, што новае кіраўніцтва тэатра, галоўны рэжысёр В.Баркоўскі і дырэктар Р.Шацько, гэта разумеюць. У бліжэйшых планах — пастаноўкі "Новай зямлі" паводле Якуба Коласа і "Маці Урагану" паводле У.Караткевіча. Што ж, пачакаем.

Непакоіць і тое, што пры тэматычнай і жанравай разнастайнасці спектакляў з вялікай цяжкасцю можна вылучыць буйныя акцёрскія працы. Прычыны тут розныя. Адсутнасць у рэпертуары класічных твораў, агульная нівеліроўка акцёрскай творчасці, яе другаснасць у стасунках з актыўнай пастановачнай рэжысурай, пасіўнасць саміх акцёраў, ад гэтага — страта прафесійнай формы. Адчувальная і ўзроставая незбалансаванасць трупы. У тэатры моцнае сярэдняе і старэйшае пакаленне акцёраў, але практычна адсутнічае моладзь. Нарэшце коласаўцы пачалі выпраўляць недарэчнае становішча, адкрылі студыю, выхаванцы якой залічаны ў штат і адначасова вучацца ў Беларускай акадэміі мастацтваў.

І ўсё ж галоўная праблема сёння — гэта ўзаемаадносіны ўнутры калектыву. Прыход новага галоўнага рэжысёра заўсёды азначае пэўны "рэвалюцыйны пераварот". Тым больш, калі ў тэатры з даўняй рэалістычнай традыцыяй з'яўляецца эксперыментатар са сваім уласным уяўленнем пра сучасную сцэнічную

эстэтыку. Тут недалёка і да канфлікту. В.Баркоўскі не стаў выключэннем і таксама абвясціў пра карэнныя пераўтварэнні. У адным з інтэрв'ю ён па-чалавечы шчыра і адкрыта сказаў, што не з усімі акцёрамі пакуль знайшоў агульную мову, да таго ж "паппрасіў усіх рэжысёраў вызваліць свае рабочыя месцы. Хацеў усё пачаць з нуля". Максімалізм рэжысёра можна зразумець. Хто з творцаў не марыць пра калектыў аднадумцаў? Аднак жыццё ёсць жыццё. Апроч усяго, на галоўнага рэжысёра ўскладзена высокая місія адказнасці за лёс іншых людзей, што асабліва важна пры існуючай сацыяльнай неабароненасці дзеячаў сцэны.

Дык вось, каб пазбегнуць канфрантацыі, згубнай для творчасці, неабходна мудрасць з абодвух бакоў. Рэжысёр, які згадзіўся ўзначаліць акадэмічную сцэну, мусіць суадносіць асабістыя інтарэсы з інтарэсамі калектыву. Акцёры здатныя аказаць яму давер. Тым больш, што першыя працы В.Баркоўскага на коласаўскай сцэне пацвердзілі ягоны талент і прафесійнасць.

Цікава, як галоўны рэжысёр бачыць будучыню тэатра: яркая форма ў спалучэнні з багатай акцёрскай эмацыянальнасцю. В.Баркоўскі добра ўсведамляе, што чым складаней, змястоўней атрымаецца кожная роля, тым больш паліфанічна загучыць агульная партытура спектакля.

Каб дасягнуць гэтага, неабходна зрабіць крок насустрач адзін аднаму. Толькі згода і ўзаемаразуменне дапамогуць стварыць неабходную творчую атмасферу для далейшага руху, для агульнай стваральнай працы.

Фота А.Хітрова, Г.Жынкова, С.Кохана.

М



"Фрэкен Юлія" А.Стрындберга. Л.Антосева (Юлія).



"Блудны муж і яго жонка Варвара" Г.Марчука. Г.Лойка (Мікола).

ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ: "ЗНАЙСЦІ ЎЛАСНЫ ГУКАВЫ ВАРЫЯНТ..."

Эдуард Барысавіч Зарыцкі — вядомы кампазітар, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі. Адно з вядучых месцаў у яго творчасці займае эстрадны жанр. Сярод найбольш вядомых яго песень — песні на словы М.Танка ("Ave Maria"), С.Грахоўскага ("Начныя кастры"), Г.Бураўкіна ("Белыя крылы"), У.Лугаўскога ("Эти кони степные"), В.Будкевіча ("Прощальная гастроль"), Р.Гамзатава ("Берегите матерей"), М.Ясеня ("Так пришла к нам победа"). Некаторыя з іх гучалі на канцэртах міжнародных фестываляў, адзначаны ганаровымі дыпломамі.

Наталля ХІТРАЦОВА-ШЫЦЬКО. Як вы ставіцеся да думкі, якая неаднойчы выказвалася ў друку: маўляў, беларуская песня перажывае зараз перыяд заняпаду і крызісу? Абгрунтуйце свой пункт гледжання.

Эдуард ЗАРЫЦКІ. У нас заўсёды казалі пра тое, што песня знаходзіцца ў стане крызісу. Але ўсё ж такі яна неяк існуе: кампазітары сачыняюць, выканаўцы — пяюць... Вядома, суцэльны заняпад у краіне, які назіраецца ў наш час, не можа не адбіцца на стане мастацтва, у тым ліку і на песні. Я маю на ўвазе найперш інтэлектуальны крызіс.

Адчуваецца, што сучасныя паэты, кампазітары, выканаўцы менш інфармаваныя і нават менш слухаюць музыку. Больш за тое, кампазітары робяць такія грубыя памылкі ў развіцці мелодыі, у гарманізацыі, у агульнай пабудове песні, што можна казаць пра адсутнасць элементарнага валодання рамяством. Ці мог, напрыклад, кампазітар савецкага часу дазволіць сабе выпускаць на сцэну песню ў такім "сырым" варыянце, як гэта практыкуецца цяпер? З гэтага пункту гледжання роля мастацкіх саветаў была надзвычай станоўчай. Дарэчы, яны і зараз працягваюць сваё існаванне на Беларусі. Але ў "постперабудовачны" час востра паўсталі праблемы фінансавага плана: аўтары, выканаўцы, асабліва — маладыя, не заўсёды маюць сродкі, каб аплаціць аранжыроўку ці студыйны запіс. Ён цяпер каштуе вельмі дорага. Таму ў эфіры могуць гучаць у першую чаргу "аплачаныя" песні, а яны часцей за ўсё — нізкай якасці.

Н.Х.-Ш. Як вы можаце патлумачыць такі парадокс: з аднаго боку, паэтам-песеннікам можа быць далёка не кожны (песенныя тэксты нібыта строга адбіраюцца аўтарам, кампазітарам; гатовыя песні — мастацкімі саветамі радыё, тэлебачання і г.д.). З другога боку, чаму так многа безгустоўных твораў гучыць падчас фестываляў, у эфіры радыё і тэлебачання?

Э.З. Бяздарныя тэксты і мелодыі ў нас існавалі заўсёды. Але, як я ўжо казаў, у апошні час зрабіўся больш свабодны доступ у эфір. А песенны тэкст патрабуе асобнай размовы, бо яго можна лічыць самастойным жанрам паэзіі. Чаму, напрыклад, цудоўныя паэты, якія ствараюць дзівосныя вершы, не заўсёды могуць напісаць словы для песні, а які-небудзь "стваральнік" "кляпае" тэксты да песень адзін за адным і яны робяцца хітамі? Я перакананы, што сапраўдны песенны тэкст першапачаткова музыкальны і спрыяе нараджэнню натуральнага, непаўторнага музычнага вырашэння. Звычайна словы з песні ўспрымаюцца як нешта недасканалае. Процілеглы прыклад. Старэйшае пакаленне, напэўна, памятае знакаміты верш К.Сіманава "Жди меня, и я вернусь". На ягонай аснове было створана каля 50 варыянтаў песень, і ніводзін з іх не "прыжыўся" ў народзе. Чаму? Сакрэт, напэўна, якраз у дасканаласці сіманаўскага твора, дзе паэзія сама была музыкай... Безумоўна, і высокая паэзія (У.Шэкспіра, М.Багдановіча, А.Міцкевіча) можа быць "зручнай" і надзейнай асновай для песні.

Н.Х.-Ш. Якім чынам вы шукаеце патрэбныя вам тэксты: паэты шукаюць вас і прапануюць іх ці вы звяртаецеся да паэтаў? З якімі паэтамі вы працавалі і працуеце цяпер?

Э.З. Раней я нярэдка выбіраў тэксты з паэтычных зборнікаў. Цяпер разумею, наколькі гэта непрадуктыўны шлях: гатовыя вершы для песні амаль заўсёды перарабляюцца. Напрыклад, песня "Начныя кастры" на словы Сяргея Грахоўскага спачатку мела назву "Цыганскія кастры" (як і ў ягоным зборніку). Паэт адлюстраваў у вершы дзіцячыя ўспаміны пра цыганскія табары, якія часта прыязджалі ў яго вёску. І зусім не адразу ён згадзіўся перарабіць тэкст і надаць яму больш абагульнены змест.

Увогуле працэс пошуку тэкстаў у мяне ідзе натуральным чынам: склалася пэўнае музычна-паэтычнае асяроддзе. Мы тэлефануем адзін аднаму, сустракаемся і дзелімся сваімі "навінкамі", шчыра выказваем думкі наконт іх. Працаваў з многімі паэтамі: з Нілам Гілевічам, на чые словы напісаны вакальны цыкл, з Генадзем Бураўкіным (больш за 15 песень), з У.Карызнам, У.Някляевым, В.Жуковічам і інш. Перасякаліся творчыя шляхі і з Ларысай Рубальскай. Адкрыў для сябе песеннасць паэзіі Р.Барадуліна. З маладымі аўтарамі (Алесь Бадак, Уладзімір Мазго) сустракаюся эпізадычна. Заўважыў цікавую асаблівасць падчас працы з паэтамі: "майстры слова" ўжо з імем больш крытычныя да сябе, чым маладыя.

Н.Х.-Ш. Якая тэматыка вас найбольш цікавіць? Выкажыце, калі ласка, уласныя патрабаванні да тэксту.

Э.З. Песні атрымліваюцца вельмі розныя: і дынамічна-танцавальныя, і такія, у якіх відавочны ўплыў папулярнай музыкі, джаза, фальклору. Да апошняга стаўлюся досыць асцярожна — цяпер на эстрадзе проста засілле псеўдафальклорнай музыкі. Мае галоўныя патрабаванні да вершаў: высокая якасць паэзіі, яе здольнасць хваляваць душу. На мой погляд, паэту-песенніку трэба знайсці ў сваім тэксце два надзвычай яркія радкі, якія б змаглі запасці слухачу ў душу, зрабіцца "ключом" да ўсёй песні.



Кампазітар Эдуард Зарыцкі.

Н.Х.-Ш. Як вырашаюцца вашы праблемы з аранжыроўкай песень, пошукам выканаўцаў? Ці ёсць у вас такога кшталту творчыя сувязі?

Э.З. Я лічу, што поспех песні наўпрост залежыць ад аранжыроўкі (безумоўна, калі і "аснова" будзе дастаткова яркая). Таму кампазітар павінен дакладна ўяўляць, што можа ў рэшце рэшт атрымацца. Доўгі час я займаўся гэтай справай сам — кожны падгалосак быў распісаны па інструментах у клавіры. Цяпер супрацоўнічаю з аркестрам М.Фінберга і аддаю песні цудоўным аранжыроўшчыкам, якія ёсць у гэтым калектыве. Але ўсё роўна абавязкова выказваю свае патрабаванні.

Першай выканаўцай маіх песень стала Тамара Раеўская. Вельмі прадуктыўным перыядам у маёй творчасці была праца з Яраславам Еўдакімавым. Цяпер пераважную колькасць песень выконваюць салісты аркестра М.Фінберга. Думаю, кожная песня павінна мець уласнага выканаўцу, і таму, калі да мяне звяртаюцца спевакі з просьбай аддаць ім твор, які ўжо выконваўся, я адмаўляюся і прапаную артысту напісаць песню спецыяльна для яго. У мяне заўсёды былі і ёсць песні, якія чакаюць свайго выканаўца.

Н.Х.-Ш. Каго з беларускіх кампазітараў, якія працуюць ці працавалі ў галіне песні, вы лічыце "мэтрам"? Ці ёсць якасці, якія вылучаюць менавіта беларускую эстрадную песню?

Э.З. У свой час наперадзе многіх быў У.Алоўнікаў. Вельмі моцны кампазітар-песеннік! У той час ён быў рэктарам кансерваторыі, і мы яго вельмі паважалі і нават баяліся. Беларускую эстрадную песню вылучае шырокі меладызм. (Дарэчы, гэтая якасць была ўласціва яшчэ песням Ю.Семянякі). Увогуле, на беларускай эстрадзе шмат захавалася з савецкага часу, і гэта зусім не кепска! Той "цэнзурны каўпак", пад якім сачынялі кампазітары, паэты, прымушаў працаваць над якасцю твораў. Вось што дапамагае нам, беларусам, годна выглядаць на міжнародных фестывалях і конкурсах. Але ўсё-такі колькі "недапрацаваных" песень мы слухаем па радыё, тэлебачанню! Многія недахопы (напрыклад, аранжыроўка, якасць запісу) тлумачацца беднай матэрыяльнай базай беларускай эстрады — яна непараўнальная з маскоўскай.

Н.Х.-Ш. Вы закранулі тэму фестываляў, конкурсаў... Досыць часта вам давodзілася працаваць у журы. Раскажыце, калі ласка, крыху пра фестывальную "кухню". Якім чынам з'яўляюцца новыя эстрадныя "зоркі" і ці на самай справе пераможцы конкурсаў — найлепшыя з канкурсантаў?

Э.З. Я лічу, што ідэальна аб'ектыўнага журы не існуе. Аднак, абагульняючы ўласны вопыт (і не толькі ўласны), магу канстатаваць той факт, што ўладальнікі другой і трэцяй прэміі звычайна становяцца потым больш значнымі асобамі, чым пераможца, які заняў першае месца. Конкурс — гэта латарэя. Колькі разоў назіраў: чалавек, які ішоў трэцім, чацвёртым, у фінале раптам канцэнтруе свае магчымасці і спявае лепш за ўсіх! Магчыма, менавіта так ён ніколі больш не выканае песню і ўвогуле больш не будзе спяваць на эстрадзе, але гэта быў ягоны дзень. Таленавітага выканаўцу важна ўмець разглядзець, і калі ён кепска выступае. Асабліва такая здольнасць важная для членаў журы ў адборачных турах фестываляў і конкурсаў. Зноў-такі паўстае пытанне грошай... Ёсць яны — і сталічную эстраду "штурмуюць" не тыя, каго хацелася б слухаць. А колькі таленавітых хлопцаў і дзяўчат застаюцца на перыферыі з той жа прычыны! Несправядлівасць...

Што да беларускіх фестываляў, дык яны праходзяць больш цікава, прафесіянальна, чым, напрыклад, у краінах блізкага замежжа. Я працаваў у складзе журы на фестывалі ў горадзе Бяла Падляска (Польшча), і там узровень некаторых выканаўцаў можна было назваць проста "вулічным". Вядома, гэткія спевакі "адсеяліся" ўжо ў 1-ым туры, але ў нас іх нават блізка да сцэны не падпусцілі б!

Н.Х.-Ш. Ці адчуваеце вы сябе сацыяльна абароненым як кампазітар-песеннік? Ці адчуваеце прэстыж уласнай працы? Ці можа чалавек, звязаны з напісаннем песень, жыць з уласнай творчасці?

Э.З. Сёння цяжка ўсім. Але ўсё-такі лягчэй кампазітарам, якіх публіка ўжо ведае. Маладому творцу трэба затраціць шмат энергіі, каб яго песні загучалі. Разам з тым музыка кампазітараў, якія працуюць у сур'ёзных жанрах, па маіх назіраннях, амаль што не запатрабаваная зусім...

Н.Х.-Ш. Ці можаце вы прадугледзець, прадказаць, якая песня знойдзе водгук у слухачоў?

Э.З. Поспех кожнай песні непрадказальны. Я напісаў мноства песень, якія

мне самому падабаліся, падабалася і іх выкананне. Але чамусьці далей прэм'еры справа не ішла... А здараецца, што пад сваімі вокнамі пачую ўласную песню, на якую даўно махнуў рукой... Таму гатовы да любых сюрпрызаў і мала веру ў папярэднія разлікі.

Н.Х.-Ш. Ці любіце вы слухаць свае старыя песні? Як вы іх успрымаеце? Захапляецеся, бачыце недахопы, маеце намер нешта перарабіць?

Э.З. Досыць часта гучаць і старыя, і новыя сачыненні. Старыя песні... Яны мне вельмі блізкія, таму што ўсё я рабіў самастойна: ад першай ноты да аранжыроўкі і працы над сцэнічным афармленнем песні.

Н.Х.-Ш. Назавіце, калі ласка, некалькі асабліва дарагіх вам песень.

Э.З. Часам задумваўся над гэтым... Напрыклад, песня "Эти кони степные" (з рэпертуару Я.Еўдакімава) цяпер не надта часта гучыць і не самая папулярная, хаця яна цешыць маё прафесійнае самалюбства. А вось "Прощальная гастроль" слухача "зачапіла" чымсьці такім, пра што я і не думаў, а яна мне як аўтару менш падабаецца. Лічу гэта натуральным працэсам "узаемапрыслухоўвання" аўтара да публікі — і наадварот.

Н.Х.-Ш. Ці былі ў вас творчыя вечары, звязаныя менавіта з песняй? Калі былі, дык калі і дзе? Падрыхтоўка такога вечара для вас асалода або пакута?

Э.З. Апошні творчы вечар адбыўся на фестывалі ў Маладзечне ў 1996 годзе. У ім удзельнічаў аркестр Міхаіла Фінберга, сам я сядзеў за раялем. Прагучала больш за 30 песень — "самыя, самыя", яны былі па-новаму выкананы салістамі аркестра, прычым рознымі пакаленнямі спевакоў. Арганізацыйных цяжкасцей не было: іх узяў на сябе Міхаіл Якаўлевіч. На канцэрце была прыўзнятая атмасфера: адкрытая пляцоўка, слухачы, якія танцавалі пад мае песні... Прыемныя ўспаміны, але ўвогуле я стрымана стаўлюся да такіх вечароў.

Н.Х.-Ш. Ці выдадзены вашы песні ў выглядзе нотных зборнікаў, аўдыёкасет, кампакт-дыскаў? Ці шмат у вас песень напісаных, але не агучаных? Ці маеце вы праблемы з тыражаваннем творчай прадукцыі?

Э.З. З радасцю адказваю, што ёсць і зборнікі (сумесныя і некалькі аўтарскіх), і аўдыёкасеты, і кампакт-дыскі. Існуюць і радыёархівы. У лістападзе 1998 года адбыўся канцэрт, прысвечаны 200-годдзю Адама Міцкевіча. У выкананні салістаў аркестра М.Фінберга прагучаў мой новы твор — вакальны цыкл "Адкажы, родны Нёман" на вершы паэта (у перакладзе Васіля Жуковіча). Гэта вынік досыць значнай і працяглай працы.

Н.Х.-Ш. І апошняе пытанне нашай гаворкі. Якія вашы пажаданні маладым калегам, маладым кампазітарам-песеннікам?

Э.З. Кожны творца вопыт набывае сам, і гэта — натуральны шлях да майстэрства. Галоўнае тут — знайсці ў музычнай плыні ўласны гукавы варыянт.

Фота В.Майсяёнка.

М

БАЛЕТ

Таццяна Мушынская

ЗАЎСЁДНАЯ ПРЫВАБНАСЦЬ АРТЫСТЫЗМУ

Гутарка з салістам Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі Аляксандрам Фурманам

Героі гэтага артыста вельмі розныя. Калі пакласці побач фатаграфіі ягоных персанажаў, дык цяжка нават уявіць, што перад табой розныя аблічча аднаго і таго ж чалавека.

Строгі Бог і саркастычны Д'ябал у "Стварэнні свету".

Дасціпны і па-мастакоўску вытанчаны Дросельмеер у "Шчаўкунку".

Узнёслы Вацлаў у "Бахчысарайскім фантане" і самаўлюбёны Тарэра ў "Кармэн-сюіце".

Загадкавы Эспада і недарэка Гармаш у "Дон-Кіхоце".

Вынаходлівы, рухавы як ртуць, усюдыісны хлопчык Чыпаліна з аднайменнага балета.

Ганарысты Парыс у "Рамэо і Джульеце" і бяздушны, бесчалавечны кароль Філіп у "Тылі Уленшпігелі".

Пажадлівы Абат у "Карміна Бурана" і інфернальны Ротбарт у "Лебядзіным возеры".

Рамантычны Юнак у "Шапэніяне".



У партыі Ланкедэма ("Карсар").

А яшчэ шэкспіраўскі Меркуцыо, літаральна сатканы з сонечных промняў.

Далікатны і артыстычны Дэзірэ ў "Спячай красуні", які нібыта сышоў з французскіх габеленаў або жывапісных карцін галантнага стагоддзя.

Крас у "Спартаку", у душы якога віхураць д'ябальскія сілы.

Дзікі качэўнік Нуралі ў "Бахчысарайскім фантане".

Трагічны і чуллівы князь Яраполк у "Страсцях"...

Амаль два дзесяцігоддзі Аляксандр Фурман танцуе на сцэне Нацыянальнага тэатра балета. Танцуе з задавальненнем, танцуе шмат, бо заняты амаль у кожным спектаклі. Але ўвагай крытыкі чамусьці зусім незаслужана абыдзены. Між тым яго асоба — і артыстычная, і чалавечая — вельмі цікавая. Ён кантактны, дасціпны, лёгкі. І — артыстычны ва ўсіх сваіх праявах.

— Аляксандр, вы маеце рэпутацыю адной з найбольш яркіх артыстычных асоб у нашай акадэмічнай трупе. Маеце рэпутацыю танцоўшчыка і інтэлігентнага, і інтэлектуальнага (а гэта, пагадзіцеся, дорага каштуе!), вельмі разнастайнага ў сваіх ролях, які імкнецца да максімальнай выразнасці і шматзначнай ёмістасці пластычнага выказвання. Але мне хацелася б пагутарыць не пра асобных вашых герояў, якімі б выразнымі і непаўторнымі ні падаваліся яны захопленаму гледачу, а пра вашы творчыя сакрэты, пра асаблівасці творчага працэсу. Бо наколькі я ведаю, на працягу ўсяго сцэнічнага жыцця вам такіх пытанняў не задавалі.

Славуты рускі танцоўшчык Марыс Ліепа ў сваёй надзвычай цікавай кнізе ўспамінаў "Я хачу танцаваць сто гадоў" сцвярджаў, што фактычна ўся работа над вобразам праходзіць у рэпетыцыйнай зале. А на сцэне глядач бачыць толькі вынік. І на сцэне артыст не заўсёды можа на канчатковы вынік паўплываць, бо ўсё ўжо зроблена раней. Як вы ставіцеся да гэтай думкі і як усё гэта адбываецца ў вас?

— І згодны з Ліепай, і не згодны. У чым згодны? У тым, што лінія развіцця вобраза павінна "выстройвацца" ў рэпетыцыйнай зале. Інакш кажучы, жэст, паводзіны, стаўленне да партнёра. Але вобраз удасканальваецца, адточваецца ад спектакля да спектакля. Бо на рэпетыцыі, акрамя ўсяго іншага, ідзе тэхналагічная праца. І ў меншай ступені эмацыянальная.

Што такое сцэна? Гэта касцюм, грым, зала, глядач. Іншым разам сам не чакаеш, але раптам у працэсе танца, у характары героя, у маім разуменні і адчуванні яго з'яўляецца нешта такое, пра што я раней нават не думаў. І раптам тваё новае разуменне вобраза займае сваё, належнае месца, адхіляючы як недасканалыя ўсе папярэднія ўяўленні, тыя жэсты і рухі, якія былі, здавалася б, дэтальна адпрацаваны на рэпетыцыі. Вобраз удасканальваецца — ад спектакля да спектакля. І артыст расце — ад аднаго паказу да другога. Але не ў зале. Рэпетыцыйная зала — гэта стартавая пляцоўка для стварэння вобраза...

— І тады атрымліваецца, што чым больш ты танцуеш, чым больш вопыту, практыкі, тым часцей прыходзіць свабода адчування сябе ў ролі?

— У зале мы можам да бясконцасці паўтараць пэўныя элементы. А на сцэну ты выходзіш адзін раз. Напрыклад, напярэдадні спектакля "Рамэо і Джульета" я ніколі не праходжу ў час рэпетыцыі сцэну смерці Меркуцыо. (Толькі калі ў спектакль уводзіцца новы партнёр, дык ён павінен ведаць, дзе я знаходжуся. Трэба пазначыць месца.) Таму што сцэна смерці Меркуцыо — гэта такі стан, у які трэба ўвайсці. Павінны прайсці дзве дзеі, каб натуральна, няспешна, псіхалагічна абгрунтавана ў канцы другой дзеі да гэтага стану прыйсці. Я станцаваў Меркуцыо ўжо больш за сто разоў. І калі сёння параўноўваю сваё разуменне вобраза перад прэм'ерай, дзесяць гадоў таму, і цяперашняе, дык разумею, што яно вельмі моцна змянілася. Гэта натуральны працэс, бо сам артыст робіцца больш дарослым, сталым. Набывае і чалавечы, і артыстычны вопыт.

— Дарэчы, а ці ёсць у вас яшчэ такія ролі, якія б вы танцавалі сто і болей разоў? І каб на працягу гэтага існавання ўнутры ролі істотна мянялася вашае ўспрыманне героя?

— Гэта Дросельмеер з балета "Шчаўкунок".

— Якая доля імправізацыі дапушчальная для вас у спектаклі? У якой ступені вы можаце сабе яе дазволіць? Бо зразумела, што артыст, асабліва балетны, які мае строгі і загадзя вызначаны малюнак танца, павінен у пэўны момант апынуцца ў пэўным месцы, у пэўнай кропцы сцэны, напрыклад у промні святла...

— Элементы імправізацыі магчымы толькі тады, калі ідзе сольны танец, але не дуэтны, не масавы. Уявіце, я пачну імправізаваць, а партнёр да гэтага не падрыхтаваны. Увогуле ўсё залежыць ад партнёра. Калі я адчуваю, што ён можа падхапіць прапанаваную мной гульню, адказаць на нечаканы эмацыянальны пасыл, дык можна паспрабаваць... Увогуле партнёр павінен валодаць пачуццём гумару, каб не пакрыўдзіцца, своечасова і дакладна зрэагаваць...

— Скажыце, а з якім пачуццём артыст звычайна выходзіць на сцэну? Нервовага трымцення, страху, радасці? Ведаючы, што яго наперадзе чакае задавальненне? Ці гэта комплекс самых разнастайных пачуццяў і іх адценняў і ў іх цяжка разабрацца?

— Для мяне самая галоўная задача — выйсці на сцэну. І тады будуць усе тыя пачуцці, якія вы пералічылі. Галоўнае — дабрацца да сцэны. А дабірацца пачынаеш з ранку, калі галава ўжо занята сённяшнім спектаклем. І калі прыходзіш на ранішні ўрок, і калі адпачываеш, ідзе паступовая псіхалагічная настройка. Але галоўнае, паўтаруся, — дайсці да сцэны. Як толькі ты выйшаў, усё засталося ззаду.

Вядома, у душы павінны быць хваляванне, уздым. Страх? Не! Я ўжо забыўся, калі перажываў страх перад выхадам на сцэну. Здараецца, раніцою прачнуўся і адчуваеш: ёсць пад'ём, дыхаецца лёгка. У глыбіні свядомасці мільгане: "Сёння — справа пойдзе!" І так яно звычайна і здараецца...

— Вось вы кажаце: "Галоўнае — дайсці да сцэны!" А што звычайна перашкаджае на гэтым шляху — ад рэальнасці да сцэны?

— Разумееце, мы жывём у рэальным свеце. Едзеш у тэатр на машыне — затор або ДАІ спыніла. Побытавыя дробязі, яны заўсёды крыху выбіваюць з патрэбнай каляіны. І таму імкнешся неяк абстрагавацца ад усяго. Не напішаш жа на ўласным ілбе: "Я — артыст балета. У мяне сёння спектакль, не чапайце мяне!".



На рэпетыцыі балета "Карміна Бурана" з Таццянай Шаметавец.

— Памятаю, падчас інтэрв'ю вядомая беларуская спявачка Наталля Кастэнка прызнавалася, што яна пераўвасабляецца за кулісамі. Як адбываецца працэс пераўвасаблення ў вас — марудна, імгненна? Або ўваходжанне ў патрэбны эмацыянальны стан ідзе па-рознаму?

— Разумееце, я магу "трымаць" у сабе патрэбны стан і ў той жа час абстрагавацца ад яго. Увогуле ўсё залежыць ад індывідуальнасці. У артысце трэба паважаць яго асаблівасць, адметнасць. Яго, ска-

жам так, рытуал. Аднаму перад выхадам на сцэну трэба пабыць аднаму і каб яго ніхто не чапаў. Другі — будзе анекдоты расказваць.

— А да вас можна падыходзіць? У антракце, напрыклад?

— Можна. Не надта люблю, але магу пагутарыць. Магу пажартаваць. Бо ў пэўны момант трэба зняць напружанне.

— Згадваю, што ў сувязі з танцам Галіны Уланавай пісалі: ёсць артысты, якія за дзве хвіліны да выхаду на сцэну могуць за кулісамі "травіць" анекдоты. А ў дачыненні да яе такія рэчы цяжка ўявіць. Тады вы належыце да першай катэгорыі артыстаў?

— Вось учора якраз быў "Шчаўкунок". Перад спектаклем анекдоты расказваў...

— Думаю, што агульная стыхія спектакля — жыццярадаснага, поўнага гумару і чароўных пераўтварэнняў — пэўным чынам уплывае на эмацыянальны стан артыста...

— Вядома! Перад "Спартаком", дзе я танцую Краса, чамусьці жартаваць не хочацца...

— Вашы героі вельмі розныя. А на вас як на чалавека яны якім-небудзь чынам уплываюць — Крас, напрыклад, Дросельмеер?

— Такі ўплыў вельмі кароткатэрміновы. Імкнуся не набліжацца да вобразаў так, каб цалкам з імі супадаць. У жыцці я нармальны, кантактны чалавек, а ролі ёсць у мяне... ого-го! Д'ябал у "Стварэнні свету", Ротбарт у "Лебядзіным возеры", Крас у "Спартаку". Уяўляеце, што будзе, калі ўсе гэтыя ролі пачнуць уплываць на артыста і накладваць на яго пэўны адбітак?

— Інакш кажучы, вы лічыце, што артыст заўсёды павінен захоўваць дыстанцыю паміж сабой і персанажам?

— Вядома! Па-першае, таму, што іх шмат. І трэба ўмець пераключыцца з аднаго персанажа на другі. Кожнаму герою — свой час. Адпрацаваў, адтанцаваў — і адклаў ролю да наступнага разу, да наступнага спектакля.

— У працэсе засваення ролі што з'яўляецца для вас першасным? Музыка, харэаграфія, літаратурныя крыніцы? Ад якіх уражанняў вы ідзяце і адштурхоўваецеся?

— Мне важна ведаць пра свайго героя ўсё. Тады лягчэй разумець яго паводзіны на сцэне. Вядома, калі ёсць якія-небудзь літаратурныя крыніцы — мастацкія творы, гістарычныя хронікі, крытычная літаратура — імкнуся ўсё гэта засвоіць.

— Добра памятаю адну з лепшых вашых роляў — Меркуцыо ў балеце "Рамэо і Джульета". Памятаю прэм'ерны спектакль, памятаю пазнейшыя. У працэсе работы над гэтым вобразам што, акрамя музыкі і шэкспіраўскага тэксту, аказалася вам патрэбным, натхніла, лягло на душу? Што вельмі істотна паўплывала на ваша разуменне і бачанне вобраза?

— Фільм Франка Дзіфірэлі "Рамэо і Джульета".

— Але ваш герой вельмі моцна адрозніваецца ад свайго экраннага сабрата. У "Рамэо і Джульеце" Дзіфірэлі галоўныя героі — асобы рамантычныя і ўзнёслыя. І ў той жа час яны амаль што дзеці. А экранны Меркуцыо — зусім дарослы чалавек. Філосаф, асоба парадаксальнага і трагічнага складу мыслення. Яго перадсмяротны маналог прасякнуты такой сілай, такім нечаканым і неспадзяваным усведамленнем канцовасці быцця, сапраўднага, амаль фізічнага жаху набліжэння смерці, зазірання ў бездань...

— Так, выканаўца ролі Меркуцыо зрабіў на мяне велізарнае ўздзеянне, але ніколі не бяру ўсё і цалкам у тых артыстаў, якія мне падабаюцца. Усё-такі свае ўражанні трансфармую. Мне імпанавалі лідэрскія якасці майго героя, яго ўсведамленне ўласнай духоўнай вышыні. Ён сапраўды лідзіруе ў сцэнах з Бенволіо, Рамэо. Меркуцыо — вельмі незалежны герой. І ягоную адметнасць я імкнуўся выявіць у пластыцы. А тое, што роля набыла зусім іншае гучанне, іншы напрамак — дык пастаноўка зусім іншая. І я рабіў сваю ролю ў кантэксце зусім пэўнага сцэнічнага твора. Ніколі не саромеюся браць у розных артыстаў, розных выканаўцаў тое адметнае, цікавае, што ім уласціва. Бо немагчыма перанесці ролю з аднаго спектакля ў другі. У любым выпадку знаходкі будуць трансфармавацца праз уласную пластыку, праз уласныя рукі-ногі, праз тваё ўласнае разуменне героя. І нават у тых ролях, якія нібыта скласліся, атрымаліся, я не баюся нешта змяняць — рухі, пэўныя акцёрскія моманты. Такая работа ідзе ўвесь час.

У партыі Краса ("Спартак").





У партыі Меркуцыо ("Рамэо і Джульета").

— Добра памятаю, што ў свае першыя тэатральныя сезоны вы пачыналі менавіта як выканаўца партый у сучасным рэпертуары і толькі потым прыйшлі да класікі...

— Акрамя Дэзірэ ў "Спячай красуні", танцую яшчэ Юнака ў "Шапэніяне", дэмікласічную партыю Пятра ў "Прывале кавалерыі". Апошняя партыя не патрабуе асаблівай мудрагелістасці. Гэта танец для душы. Сам спектакль невялікі, аднаактовы, ставіўся менавіта як жарт. І ведаю, што ўсе артысты, занятыя ў гэтым спектаклі, таксама танцуюць яго з велізарным задавальненнем. У "Прывале" можна пажартаваць, пафантазіраваць.

— Ці існуюць партыі, якія вы хацелі б станцаваць, але так і не выканалі? Што засталося нерэалізаванай марай?

— Напэўна, мара многіх артыстаў — Прынц у "Лебядзіным возеры". Сапраўды нерэалізаванае... Але я не засмучаюся наконт нестанцаваных партый. На рэпертуар мне грэх наракаць. Ён надзвычай вялікі. Ад вострахарактарных, гратэскавых партый (Д'ябал у "Стварэнні свету", Нуралі ў "Бахчысарайскім фантане") да чыстай класікі (Дэзірэ ў "Спячай красуні", Юнак у "Шапэніяне").

— Вашы партыі ў сучасных спектаклях належаць пераважна да елізар'еўскіх балетаў. Хто з сучасных харэографаў выклікаў і выклікае вашае захапленне? З кім вам вельмі хацелася б працаваць?

— Імён можна назваць шмат. Наогул хацелася б працаваць і танцаваць яшчэ доўга. І каб хто-небудзь ставіў. І ставілі канкрэтна на мяне. Але тут — як Бог дасць...

— Вы танцоўшчык з ярка выяўленым акцёрскім дарам, і яшчэ далёка не ўсе вашыя артыстычныя здольнасці аказаліся запатрабаванымі. На маю думку, і ў мадэрне, і ў джаз-танцы ў вас маглі б быць вельмі цікавыя работы.

— Чым становішся старэйшым, тым робішся менш кансерватыўным у поглядах. Вядома, з задавальненнем танцаваў бы і мадэрн, і джаз. Бо гэта толькі ўзбагачае...

— У адным з інтэрв'ю народны артыст Беларусі Віктар Саркісьян на пытанне, што для яго самае галоўнае ў прафесіі танцоўшчыка, адказаў: туфлі, падлога, асвятленне. Што б вы адказалі на тое самае пытанне? Што больш за ўсё ўплывае на самаадчуванне артыста?

— Туфлі і пакрыццё сцэны пачынаюць перашкаджаць у той момант, калі нешта не атрымліваецца. Калі ты або не падрыхтаваўся як след, або кепска сябе адчуваеш. Тады перашкаджаюць і святло, і аркестр. Тады раздражняе ўсё. Але калі твой псіхалагічны стан супрацьлеглы, тады нічога не заўважаеш...

— А такія моманты здараюцца?

— На жаль, вельмі рэдка — імгненні свабоды ад усяго, раскаванасці... Калі адчуваеш, што атрымліваецца ўсё. У такі момант да цябе прыходзіць абсалютнае задавальненне. Але шкада, што гэтакія імгненні можна пералічыць па пальцах.

— Моманты творчай азоранасці часцей звязаны з пэўнымі ролямі? Або тут сувязі няма?

— Практычна ў кожнай партыі, у кожнай ролі былі моманты ідэальнай адпаведнасці псіхалагічна-эмацыянальнага стану і таго, што я хацеў бы зрабіць.

— З якімі артыстамі і артысткамі вы больш за ўсё любіце выступаць у якасці партнёра? У сэнсе здольнасці знаходзіць на сцэне агульную мову, магчымасці імправізаваць... Хто існуе на той жа хвалі, што і вы?

— Тут варта ўлічыць, што я ў большай ступені танцоўшчык сучаснага рэпертуару, артыст гратэскавага плана, і таму спектакляў, дзе танцую ў пары з балерынай, у мяне мала. Выступаю з усімі балерынамі нашага тэатра. І ўсім ім вельмі ўдзячны за партнёрства. Таму вылучыць некага асобна не магу...

— У 2001 годзе вы будзеце адзначаць дваццацігоддзе сваёй працы на беларускай сцэне. Менавіта такі кароткі, усяго два дзесяцігоддзі, век балетнага артыста... Як вы ўяўляеце сваё жыццё далей?

— Заканчваю Беларускую акадэмію музыкі як педагог-рэпетытар. Калі так складзецца, што змагу працаваць у якасці рэпетытара ў тэатры, дык вельмі б гэтага жадаў. Бо ведаю ўвесь рэпертуар. Станцаваў шмат партый — ад самых нязначных, кардэбалетных да вядучых. Ведаю ўсе спектаклі знутры. Думаю, што рэпетытарства — гэта маё... Ужо крыху спрабаваў займацца такой працай. Напрыклад, рыхтаваў партыю Меркуцыо з Андрэем Мартынавым, калі ён уводзіўся ў спектакль. Існуе такая завядзёнка — перадачы засвоенай табой партыі іншаму артысту.

— А ставіць самому вам хацелася? Ці гэта не зусім ваша справа?

— Ставіць даводзілася, але не магу сказаць, што атрымліваю ад гэтага велізарнае задавальненне. Рабіў пастаноўкі і як студэнт, і як запрошаны харэограф. Напрыклад, калі ў оперным тэатры адбывалася шоў "Супермадэль Беларусі", дык быў яго пастаноўшчыкам. Дапамагала мне і жонка, Наталля Фурман, паколькі яна балетмайстар. Лічу, што ўзаемная дапамога — нармальная з'ява. Бо мы ж

займаемся адной справай. Калі яна нешта ставіць (напрыклад, адна з яе апошніх па часу работ — харэаграфія спектакля ТЮГа "Шчаслівыя жабракі" паводле казкі К.Гоццы), я ёй дапамагаю, бо ў мяне велізарны вопыт выканаўцы. Таму падказваю ёй, што лепш для таго або іншага артыста. Мы разумеем адзін аднаго...

— Як вы ставіцеся да думкі, магчыма, крыху скептычнай, магчыма, рэалістычнай, якая час ад часу выказваецца ў кулуарах тэатра, падчас абмеркавання спектакляў: маўляў, кожнае наступнае пакаленне артыстаў (прынамсі, у нашым тэатры) уяўляе сабою сукупнасць больш дробных, у параўнанні з папярэднікамі, артыстычных індывідуальнасцяў? Маўляў, новае пакаленне танцораў, якое пачынае засвойваць рэпертуар і выходзіць да гледача ў вядучых, буйных партыях, не мае такой колькасці зіхатлівых талентаў, такога іх сузор'я, як гэта было ў 70-ыя, 80-ыя, нават першую палову 90-ых гадоў...

— Паспрабую патлумачыць, чаму так адбываецца. Ідзе, і досыць інтэнсіўна, адток кадраў. Артысты з'язджаюць за мяжу. Прычым з'язджаюць лепшыя, больш здольныя і таленавітыя. Мы ж не ведаем, кім бы яны зрабіліся, калі б засталіся тут. Можа, якраз з'ехалі тыя, хто мог бы з часам замяніць плеяду майстроў, якая ўжо пакінула сцэну?

— Калі гляджу сёння "Стварэнне свету" ці "Шчаўкунка" і параўноўваю сённяшнія склады выканаўцаў з тымі, якія былі дзесяць, дваццаць гадоў таму, дык досыць часта перажываю момант расчараванасці. Здаецца, ярка, цікава, але менш маштабна. Няма моманту адкрыцця. Няма або амаль няма ўзрушэнняў... Цікава, самі артысты пра гэта гавораць або не?

— Ведаеце, кожны артыст лічыць, што ён найлепшы, самы яркі. Калі артыст сам сабе скажа, што ён горшы за іншага, дык тады трэба адразу развітвацца са сцэнай. Увогуле мастацтва развіваецца хвалепадобна: спад — уздым, спад — уздым. І гэта натуральна... Шкада, вядома, калі гавораць, што зараз спад... Але ж гісторыю развіцця мастацтва нельга спыніць. Хто ведае, можа мы зараз знаходзімся на пачатку новага ўздыму?

Фота В.Майсяёнка, В.Драчова і з архіва А.Фурмана.

М



У партыі Ланкедэма ("Карсар").

Вера Сізко

СВЕТ ДУХОЎНАЙ МУЗЫКІ

Штрыхі да творчага партрэта кампазітара Людмілы Шлег

Яна нарадзілася ў сялянскай сям'і ў вёсцы Вялікія Лукі Баранавіцкага раёна ў 1948 годзе. Уражанні ранняга дзяцінства захаваліся ў памяці да сённяшняга дня. Найперш — гэта квітнеючыя яблыні, кроны якіх ласкава ахіналі бацькоўскі дом. Менавіта тады дзяўчынка паспрабавала зафіксаваць убачаную карціну на паперы, з дапамогай алоўка. Другім, яшчэ больш моцным уражаннем дашкольных гадоў сталася музыка. У Брэсце, у гасцях, пачула ігру на фартэпіяна. Уяўленне не давала маленькай Людміле спакою, і яна, імітуючы ігру, "імправізавала" на паперы або... швейнай машыне. Гуляць з лялькамі не любіла. Вабіла прырода, назіранні за ёю. Калі дзяўчынцы споўнілася сем гадоў, бацькі аддалі яе ў музычную школу. Спачатку ў Баранавічах, а потым у Брэсце, дзе рызыкнулі пакінуць жыць адну ў знаёмых. Займалася паспяхова. Пісала вершы, некаторыя з іх былі надрукаваны ў абласной газеце "Заря". У чацвёртым класе пачала пісаць музыку. Уражлівасць усё больш выяўляла сябе, і гэта знаходзіла адлюстраванне ў малюнках, вершах. А калі была напісана маленькая п'еска "Вясёлы караблік", нарадзілася жаданне зрабіцца кампазітарам.

Валодаючы някепскім голасам, захаплялася заняткамі ў хоры. Яшчэ — любіла фізкультуру, была добрым варатарам, выдатна каталася на каньках. Шматбаковыя захапленні будучага музыканта былі бязмежныя. Але выбрана было найбольш блізкае — кампазіцыя. Паспяхова скончыўшы музычную школу, Людміла паступіла ў Брэсцкую музычную вучэльню на музычна-тэарэтычнае аддзяленне. Захопленая заняткамі, працягвала пісаць музыку. Пра гэта даведаўся выкладчык вучэльні, кампазітар Марк Русін, вядомы музыкант, які ў свой час скончыў інстытут імя Гнесіных па класу А.Хачатурана. Ён прымае дзейсныя захады, каб дапамагчы скласціся лёсу будучага кампазітара: кіруе заняткамі па кампазіцыі, дапамагае ўладкавацца на працу. Вучэльню Людміла скончыла з адзнакамі "выдатна" — і як музыказнаўца, і як кампазітар, у якасці дыпломнай работы прадставіўшы партытуру Канцэрта для фартэпіяна з аркестрам і музыку для струнных у форме Двайной фугі.

У 1967 годзе Л.Шлег паступае на кампазітарскі факультэт Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ў клас прафесара М.Аладава (закончыла навучанне ў класе прафесара Д.Смольскага). Надышоў час захаплення музыкай Даргамыжскага, Мусаргскага, Шастаковіча, Стравінскага. З'явілася асаблівая цікавасць да народнай песні: свая, нацыянальная, яна зрабілася цэнтрам увагі. Кампазітар рабіла шмат апрацовак з мэтай авалодання самым складаным мастацкім прыёмам — вобразнасцю народнай мовы. У гэтым памкненні не мог не адбіцца ўплыў традыцый, закладзеных у творчасці класіка беларускай музыкі М.Аладава. І хто ведае, магчыма, цудоўная музыка яго Сімфаньеты з дароўным надпісам на партытуры была адной з крыніц дыпломнай работы Людмілы Шлег — сімфанічнай карціны "Несцерка"?

Дыпломная работа прыцягнула ўвагу, пра што пісала ў адной з рэцэнзій музыказнавец Л.Мухарынская: "Людміла ўвесь час шмат піша. Абаяльны, вынаходлівы герой-хітрун беларускага нацыянальнага казачнага эпасу, дасціпны Несцерка, выбраны кампазітарам, напэўна, невыпадкова. Напісаная ў традыцыях М.Рымскага-Корсакава і не без уплыву "Жар-птушкі" Стравінскага, паэма-казка Л.Шлег характарызуецца яснасцю плана, закончанасцю структуры, празрыстасцю гучання... Сімфанічная казка гучыць радасна, у ёй захавана пачуццё мастацкага такту, меры нястрыманай жыццярадаснасці, гучыць няшумна і ненавязліва, з захаваннем лепшых нацыянальных традыцый".

* * *

1972—1980 гады былі пачаткам самастойнага шляху: заканчэнне кансерваторыі, уступленне ў Саюз кампазітараў, заканчэнне Маскоўскага народнага універсітэта імя Н.Крупскай (завочнае аддзяленне) па спецыяльнасці "жывапіс і графіка", заняткі ў асістэнтуры-стажыроўцы пры Ленінградскай кансерваторыі імя М.Рымскага-Корсакава ў класе прафесара С.Слонімскага. А побач з гэтым — як шлях практычнага засваення прафесійнага майстэрства — стварэнне шматлікіх твораў, пераважна ў жанры мініяцюры. Імкненне кампазітара абхапіць шмат, авалодаць галоўным, не выходзіць са стану пошуку мела свой пазітыўны вынік. Яе інструментальныя мініяцюры, вакальна-інструментальныя ансамблі, сюіты для дзяцей дваццацігадовай даўнасці і сёння цалкам сучасныя, актуальныя як творы.

У якасці яркіх і характэрных прыкладаў можна прывесці многія п'есы, у якіх фальклор выкарыстоўваецца шматпланава і перш за ўсё як адзін са сродкаў развіцця вобразнага мыслення ў дзяцей. "Дзіцячыя гульні", "Зоркі" стварaліся аўтарам як творы для развіцця мастацкай фантазіі, добрага музычнага адчування ладавай асновы мажора — мінора, устойлівага меладычнага інтанавання. Захапленне жанрам мініяцюры не вычэрпваецца згаданымі прыкладамі, для якіх таксама ўласцівы зварот да вобразаў роднай прыроды, жанрава-побытавыя эцюдныя накіды. Сярод іх шматлікія п'есы ў суправаджэнні фартэпіяна: "Палескія мініяцюры" для баяна, "Дубочак" для трубы, зборнік дзіцячых п'ес для кларнета, "Замалёўкі для балалайкі", сюіта-казка "Пакацігарошак" для домры, Санаціна для флейты. Агульная рыса ўсіх цыклаў зборніка — праграмнасць, адлюстраваная ў назвах, якая ў пэўнай ступені канкрэтызуе вобраз або, наадварот, фантастычную нечаканасць асяроддзя.

Клопат пра стварэнне музыкі для дзяцей ніколі не пакідае кампазітара. А пастаўленыя ёю задачы заўсёды маюць пэўную мэту: мастацкія пошукі спалучаюцца з практычнымі, метадычнымі. І тут можна згадаць канструктыўна складаныя п'есы паліфанічнага сшытка "Беларускія напевы" для фартэпіяна. Цыкл адрасаваны навучэнцам I—VII класаў музычных школ. Ён складаецца з 14 п'ес, напісаных па прынцыпу чаргавання — прэлюдыя і фуга. У гэтым не было б нічога нечаканага, калі б п'есы старога акадэмічнага прызначэння не прыпадабняліся б да жанрава-побытавых замалёвак, у якіх заўсёды ёсць псіхалагічна тонкае асэнсаванне, — "Песні дударыка", "Вясковыя музыканты", "Дзіцячыя гульні", "Пастуховыя найгрышы", "Гарэзныя прыпеўкі".

Але творчасць Людмілы Шлег, адрасаваная дзецям, прадстаўлена не толькі інструментальнай музыкай. Яна значна пашыраецца тэатральна-выяўленчымі жанрамі.



Кампазітар Людміла Шлег.

Дзіцячыя оперы "Тараканище" (на тэкст К.Чукоўскага), "Калядкі" (на народныя тэксты), "Каваль — залатыя рукі" (лібрэта А.Вольскага) таксама ствараліся ў перыяд інтэнсіўных пошукаў 1972—1980 гг. Шлях да засваення сцэнічнай драматургіі быў пракладзены непараўнальна раней, яшчэ ў гады заняткаў у вучэльні. Тады былі створаны вакальныя сцэны "Майстар і вярблюд", "Урок паліфаніі", музыка да спектакля "Бел-горюч камень" для Брэсцкага лялечнага тэатра.

Чуйнасць успрымання дзіцем тэатралізацыі, музычна-сцэнічнай выяўленчасці была праверана кампазітарам раней — у харах "Дзіцячыя гульні", у кантаце "Дударыкі". Перакананасць аўтара ў тым, што фальклор — найбольш устойлівая глеба для развіцця эстэтычнага густу дзяцей, сродак засваення інтанацыйнага ладу нацыянальнага меласу, застаецца галоўным накірункам і ў тэатральна-выяўленчай музыцы.

"Тараканище" — радыёопера. Яна складаецца з 12 лаканічных сцэн, у якіх увасоблены змест казкі. Драматургічны прынцып развіцця заснаваны на свабодным чаргаванні рэплік персанажаў і паведамленняў расказчыка. Слухачы маюць магчымасць сачыць за падзеямі, дапаўняючы іх уласнай фантазіяй. Кампазітар, адмаўляючыся ад складаных оперных форм, выкарыстоўвае фактычна адзін прыём — песенна-рэчытатыўны, форму дыялога. Вядучы матыў оперы (галоўная метадыйная папеўка) — вясёлы, жыццярадасны — развіваецца на імклівым рытме скорагаворкі. Ён даручаны хору хлопчыкаў, які выконвае ролю каментатара падзей. Вынаходлівасць кампазітара выяўляецца ў партыі аркестра: хвалі зіхоткіх пасажаў, глісанда, арпеджыо абвостраны дысаніруючымі гармоніямі. У музыцы оперы шмат бадзёрасці, гумару, жывапісных фарбаў.

Дзве наступныя оперы зусім розныя па тыпу і жанравых прыкметах. "Калядкі" напісаны для канцэртнага выканання народным хорам з удзелам дзяцей. Асабліва прывабныя ў оперы сцэны калядавання ў выкананні дзяцей. Другая, "Каваль — залатыя рукі", — народная казка аб прыгажосці працы і светлым пачуцці любові, аб перамозе дабра над злом. Опера ў двух дзеях мае харавыя народныя сцэны, разгорнуты аркестравы ўступ. Ён прадвызначае фантастычны свет твора.

Музыка Людмілы Шлег, адрасаваная дзецям, складае большую частку яе творчасці, яна розная па жанрах, значная па зместу, глыбока нацыянальная па сваіх вытоках.

* * *

У перыяд росквіту творчасці, заваяваўшы прызнанне слухача, кампазітар прадстаўляе шырокай аўдыторыі адзін з найбольш значных сваіх твораў — рэквіем "Памятайце!" (1980). Трагедыя гібелі мільёнаў людзей, спаленых у хатынях і закатаваных у засценках канцлагераў, не давала кампазітару спакою. У аўтарскім тлумачэнні да партытуры сказана, што рэквіем напісаны "па матывах кнігі А.Адамовіча, Я.Брыля, У.Калесніка".

Кампазітар абрала жанр памінальнай месы-рэквіема. Традыцыйныя формы месы гучаць на лацінскай мове, празаічныя размоўныя дыялогі — на беларускай. Усе фрагменты рэквіема — маналог маці, увасоблены адзінокім голасам сялянкі, рэчытатывы салістаў, празаічныя дыялогі, харавыя сцэны як увасабленне голасу народа — пакладзены на музыку для вялікага складу выканаўцаў: чытальніка, змешанага і дзіцячага хароў, аргана і сімфанічнага аркестра. Маштабнасць партытуры ўвасабляе драматызм дзеяння, веліч і гнеў народа. І разам з тым ёсць у музыцы таямнічасць малітвы пра вечную памяць загінуўшых бацькоў, дзяцей, братоў, сясцёр.

Сама Людміла Карпаўна лічыць, што рэквіем "Памятайце!" — кульмінацыя яе ўласнага кампазітарскага асэнсавання фальклору. І сам жанр успрымаецца як сімвал веры ў прадаўжэнне жыцця:

"Не вер, што мёртвыя — памерлі:
Пакуль на свеце ёсць жывыя,
І хто памёр, той будзе жыць..."

Згаданыя радкі з лістоў Ван Гога да брата Тэо ўзяты эпіграфам да твора. Калі слу-

хаеш рэквіем, глыбока асэнсоўваеш ягоны змест, дык не можаш не здзіўляцца смеласці аўтара, які здолеў стварыць такі значны, сучасны па стылю і музычнай мове твор.

* * *

А што ж адбываецца цяпер? Ці такі шырокі, як і раней, творчы дыяпазон кампазітара? Якасна новы скачок у яго эвалюцыйным развіцці адбыўся ў 90-ыя гады. І тут найбольш блізкім аказаўся зварот да спасціжэння глыбінь сакральнасці Бібліі.

Многія творы Людмілы Шлег сцвярджаюць дамінуючую ролю харавой музыкі як вяршыні харавога жанру ў царкоўных праваслаўных песнапеннях. І тут можна згадаць шмат твораў. Такія як "Літургія" для салістаў і дзіцячага хору; "Усяночная" для змешанага хору; "Яко свеча возженная" — харавы трыпціх, прысвечаны Ефрасінні Полацкай. Такая і яе інструментальная музыка: "Santa Mater" — канцэртны трыпціх для дзіцячага хору, салістаў, аргана і струннага аркестра, прысвечаны маці кампазітара Соф'і Адольфаўне Пышковай; арганная фрэска "Святая Русь"; "Тры аблічча" — інструментальны трыпціх для цымбалаў сола; дзіцячы цымбальны дуэт "Званочкі"; "Ave Maria" — твор для салістаў, дзіцячага хору і струннага аркестра.

Пра араторыю "Іканастас" (на тэксты з Евангелля і знаменных распеваў — для трох салістаў, чытальніка, змешанага хору, хору хлопчыкаў, аргана і сімфанічнага аркестра) варта сказаць асобна. Музыка "Іканастаса" ўвасабляе карціны жыцця душы. Такія эпізоды аркестравага ўступу, малітоўнага хору "Алілуя", уступлення (па чарзе) салістаў — барытона, сапрана, тэнара. Моманты дыялога салістаў, малітва хору на фоне імітацыйна-падгалосачнага развіцця ў аркестры паступова ўтвараюць дынамічную кульмінацыю — "перазвон" струнных і духавых. У нечаканай цішыні празрыста-светлае гучанне хору хлопчыкаў успрымаецца як сімвал зямнога пакланення Госпаду.

Велізарная колькасць духоўных твораў, напісаных у 90-ыя гады, адлюстроўвае ўсё той жа самы пошук жанравай разнастайнасці харавых песнапенняў, інструментальнай музыкі для праваслаўнай царквы. Людміла Шлег увайшла ў духоўны свет спасціжэння Бога паступова, глыбока адчуўшы прыроду духоўнай музыкі, творча асэнсаваўшы вопыт папярэднікаў.

Невыпадкова, калі восенню 1998 года ў Мінску адзначалася 50-годдзе з дня нараджэння кампазітара, у Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі адбыўся канцэрт харавой музыкі з твораў юбіляра. Праграму яго склалі "Калядныя песнапенні" (для дзіцячага хору без суправаджэння), "Алілуя" — аднача сткавы канцэрт для чатырохгалоснага хору без суправаджэння; харавыя творы "Помилуй мя", "Сціхір". Іх выконвалі хор "Ветрык" Мінскай школы мастацтваў, хор універсітэта культуры, камерны хор "Sonorus". Канцэрт яшчэ раз пераканаў, што, як і раней, майстэрства, натхненне спрыяюць творчай дзейнасці і невычэрпнаму энтузіязму Людмілы Шлег.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва рэдакцыі.

Дыяна Жэгздрын

УЗНАЎЛЯЮЧЫ ДАЎНІЯ ТРАДЫЦЫІ

Шмат гадоў аддала яна высакароднай справе — музычнай адукацыі дзяцей і моладзі, здолела выхаваць не адно пакаленне музыкантаў, шмат лаўрэатаў і пераможцаў разнастайных конкурсаў. Таленавіты педагог Ларыса Паўлаўна Васільева адзначыла своеасаблівы юбілей — 30 гадоў працы ў Мінскім музычным каледжы.

Апошнім часам вучні Ларысы Паўлаўны прымаюць вельмі актыўны ўдзел у конкурсах фартэпіянных дуэтаў. І заўсёды ім спадарожнічае поспех, пра што сведчаць шматлікія ўзнагароды. Так было і ў Санкт-Пецярбурзе ў 1995 і 1996 гадах, у Новамаскоўску ў 1997 годзе.

Крыху гісторыі. Ансамблевае, у прыватнасці фартэпіяннадуэтнае, музіцыраванне ў мінулым стагоддзі з'яўлялася неад'емнай часткай музычнага жыцця амаль усёй Еўропы. Яно было надзвычай папулярным як у аматарскіх, так і ў прафесійных колах. Гэта з'ява знайшла адлюстраванне ў кампазітарскай творчасці, і вынікам яе стала стварэнне надзвычай багатай і разнастайнай музычнай літаратуры для фартэпіянных дуэтаў — як для хатняга музіцыравання, так і для выканання на канцэртнай сцэне. Пышны росквіт жанру змяніўся амаль поўным яго занядбаннем у нашым стагоддзі (асабліва ў краінах былога СССР). Выявілася, што вельмі плённыя традыцыі аказаліся амаль страчанымі.

І толькі напрыканцы XX стагоддзя шмат якія з'явы ў музычнай культуры сведчаць пра свайго роду адраджэнне традыцый



Педагог Ларыса Паўлаўна Васільева са сваімі вучнямі пасля перамогі на конкурсе фартэпіянных дуэтаў. Санкт-Пецярбург.

ансамблевага выканальніцтва. У першую чаргу — актыўны фестывальны рух, конкурсы фартэпіянных дуэтаў міжнароднага ўзроўню, якія праводзіліся ў Свярдлоўску, Ніжнім Ноўгарадзе, Санкт-Пецярбурзе, Новамаскоўску і іншых гарадах. Вялікая карысць справе і ад дзейнасці маскоўскай "Асацыяцыі фартэпіянных дуэтаў", якая займаецца арганізацыяй і правядзеннем конкурсаў, фестываляў, спрыяе выдавецкай дзейнасці і папулярызацыі камерна-ансамблевай музыкі.

Адраджэнне фартэпіянна-дуэтнага музіцыравання звязана з імёнамі шэрага выдатных музыкантаў, канцэртуючых выканаўцаў-ансамблістаў, педагогаў, кампазітараў, музыказнаўцаў. Сярод іх — А.Готліб, Л.Брук, М.Тайманаў, А.Сарокіна, А.Бахчыеў, Г.Федарэнка і інш. Гэтай высакароднай справе ў нашай рэспубліцы прысвяціла ўсю сваю творчую дзейнасць Ларыса Паўлаўна Васільева.

У свой час яна атрымала выдатную прафесійную адукацыю: спачатку скончыла Львоўскую музычную 11-цігодку, потым, пасля двух курсаў Львоўскай кансерваторыі, была залічана ў Ленінградскую, адразу на трэці курс, у клас выдатнага педагога прафесара Веры Харытонаўны Разумоўскай — прадстаўніцы школы Г.Нейгаўза і Л.Нікалаева. Сваю творчую музычна-педагагічную дзейнасць Ларыса Паўлаўна распачала ў Калінінградзе, дзе за шэсць гадоў дасягнула немалых поспехаў: яе вучні паступалі ў вышэйшыя навучальныя ўстановы Ленінграда, Вільнюса, Мінска...

У 1968 годзе пасля прапановы прафесара Ірыны Аляксандраўны Цвятаевай Ларыса Паўлаўна пачала выкладаць у мінскай музычнай 11-годцы, дзе працуе па сённяшні дзень.

Тэмай нашай размовы сталіся дасягненні вучняў класа Ларысы Паўлаўны Васільевай.

Д.Ж. *Усё жыццё вы выкладалі прадмет "спецыяльнае фартэпіяна". Апошнім часам кола вашых творчых і педагагічных інтарэсаў пераважна звязана з ансамблевымі дысцыплінамі. Чым гэта абумоўлена?*

Л.В. Сапраўды, на працягу ўсёй педагагічнай дзейнасці ў мяне былі даволі вялікія выпускі па класу фартэпіяна. Але я заўсёды любіла ансамблевую ігру, яшчэ ў Ленінградзе шмат іграла ў ансамблях са струннікамі. А паколькі я добра валодала камерным рэпертуарам, мяне запрашалі і ў якасці канцэртмайстра. У Мінску выступала ў ансамблі разам з Элеанорай Іванаўнай Ахрэмчык, а калі ў ліцэі арганізавалі клас ансамбля, пачала там выкладаць. І чым далей, тым больш свайго часу, увагі і любові аддавала менавіта фартэпіянна-дуэтнаму выканальніцтву.

Д.Ж. *Ці даўно вучні вашага класа ўдзельнічаюць у конкурсах ансамблевага накірунку? Як гэта пачыналася?*

Л.В. Так атрымалася, па сутнасці, даволі выпадкова, што ў 1995 годзе мы трапілі на самы першы конкурс фартэпіянных дуэтаў — "Брат і сястра", які праводзіўся ў Санкт-Пецярбурзе ў межах VI Міжнароднага дзіцячага фестывалю сучаснай музыкі. За вельмі кароткі тэрмін (прыблізна за паўтара месяца) мы з дзецьмі здолелі падрыхтаваць праграму і даволі паспяхова выступіць. Туды ездзілі чацвёра маіх вучняў. Больш дарослая пара, удзельнікам якой было па 11 год, была адзначана на конкурсе 3-яй прэміяй. Вядома, мы былі вельмі задаволены такім пачаткам. На наступны год на той самы конкурс у Санкт-Пецярбург паехалі ўжо іншыя мае вучні. На гэты раз дуэту Любы Старычэнкі і Яўгена Кулевіча прысудзілі ўжо другую прэмію, хоць, па сутнасці, мы былі "першымі", бо І прэміі не атрымаў ніхто.

Д.Ж. *Спачатку 3-яе, потым 2-ое, і, нарэшце, сапраўдная перамога — 1-ае месца на конкурсе ў Новамаскоўску! Раскажыце, калі ласка, пра гэта падрабязней. Ад правядзення конкурсу прайшоў пэўны час, але ж наш чытач нічога пра яго не ведае...*

Л.В. Гэта быў III Усерасійскі маладзёжны конкурс камерных ансамбляў і фартэпіянных дуэтаў. Праводзіўся ён у 1997 годзе ў Новамаскоўску, дзе дуэт у складзе Юліяна Нячаева і Улады Шацкай быў удастоены першай прэміі. Гэта быў даволі складаны конкурс, таму што ён, у параўнанні з папярэднімі, меў больш высокія патрабаванні. Згодна з умовамі рэпертуар у якасці абавязковых павінен быў уключаць творы Ф.Шуберта і В.А.Моцарта — вельмі складаных ансамблевых кампазітараў.

Д.Ж. *Складанасці, напэўна, абумоўліваліся яшчэ і тым, што гэта быў конкурс не толькі фартэпіянных дуэтаў, але адначасова і розных па складу камерных ансамбляў — дуэтаў, трыо, квартэтаў і квінтэтаў?*

Л.В. Наогул у конкурсе прымала ўдзел 40 разнастайных ансамбляў. І, праўду кажучы, было крыху незразумела, як можна выбраць, хто лепш іграе: параўноўваць ансамбль скрыпкі і фартэпіяна з фартэпіянным дуэтам і г.д. Тым не менш атрымалася так, што нам адзіным сярод усіх прадстаўленых ансамбляў прысудзілі першае месца. Гэта вялікі гонар.

Пацвярджэннем дастаткова ўдалага выступлення маіх вучняў служыць і той факт, што ў заключным канцэрце пераможцаў нам прапанавалі замест адной п'есы сыграць амаль усю праграму 2-га тура. Апрача таго, у адказ на шматлікія авацыі мае канкурсанты, як сапраўдныя лаўрэаты, сыгралі "на біс" яшчэ і новы твор — эфектную п'есу С.Сланімскага, чым прыемна здзівілі журы. Дарэчы, яго члены выказалі у наш адрас шмат цёплых, шчырых слоў удзячнасці за высокі прафесійны ўзровень дуэта Юліяна і Улады і прызналіся, што нават не маглі сабе ўявіць, што такія маленькія дзеці здольныя спасцігнуць увесь драматызм "Фантазіі" Шуберта.

Д.Ж. *Ларыса Паўлаўна, ці ўзнікаюць у вас праблемы выбару рэпертуару? Як вы забяспечваеце сваіх вучняў патрэбнай нотнай літаратурай?*

Л.В. Увогуле існуе шмат арыгінальнай ансамблевай літаратуры і вялікая колькасць пералажэнняў для выканання ў 4 рукі. Вядома, напрыклад, што амаль усе кампазітары XIX ст. пісалі музыку для фартэпіянных дуэтаў. Што да нот, хоць і небагата, але нешта ёсць у нашай Нацыянальнай бібліятэцы. Многае набываем падчас конкурсных паездак у Расію...

Д.Ж. *А як прадстаўлена ў вашым рэпертуары сучасная музыка?*

Л.В. Цудоўныя творы для фартэпіянных дуэтаў пішуць, у прыватнасці, сучасныя санкт-пецярбургскія кампазітары. Напрыклад, мы ўключылі ў свой рэпертуар творы Юрыя Мікалаевіча Карнакова, зборнік якога пад назвай "Вулічны тэатр" быў удастоены ў 1997 годзе 2-ой прэміі на Міжнародным конкурсе кампазітараў у Токіо (дарэчы, конкурс ладзіла Міжнародная асацыяцыя фартэпіянных дуэтаў).

Д.Ж. *Ці выконваеце вы музыку нашых, беларускіх кампазітараў?*

Л.В. Мае вучні з задавальненнем іграюць усё, што пішацца ў Беларусі для фартэпіянных дуэтаў. Існуе нават сачыненне, створанае спецыяльна для фартэпіяннага дуэта майго класа, — твор Кіма Дзмітрыевіча Цесакова "На Івана Купалу". Яго выконвалі старэйшыя дзеці на адным з канцэртаў у Саюзе кампазітараў. У 1996 годзе на конкурсе "Брат і сястра" (Санкт-Пецярбург) асабліва вылучылі выкананне п'есы нацыянальнага кампазітара — "Лятучы карабель" (з цыкла "Містэрыёза") К.Цесакова. З гэтай жа п'есай мы выступалі і ў Новамаскоўску. Пазней дуэт з малодшых навучэнцаў падрыхтаваў п'есу "Маленькія дэтэктывы" Э.Зарыцкага.

Д.Ж. *Неаднойчы даводзілася чуць аб практычна "другасным" становішчы ансамбляў у параўнанні, напрыклад, са спецыяльным фартэпіяна, аб тым, што ансамблевыя класы не маюць адпаведнага прэстыжу. Што, на ваш погляд, даюць вучням заняткі ў ансамблі?*

Л.В. Ансамблевы від музіцыравання вельмі развівае музыкантаў — як у тэхнічным плане, так і ў выканаўчым. У ліцэі дзеці цяпер займаюцца фартэпіянным ансамблем на працягу чатырох гадоў — з 3-га па 6-ы класы. Але прадугледжаная праграмай і раскладам адна гадзіна ў тыдзень на сумесную ігру — гэта вельмі мала, што асабліва адчувальна ў перыяды падрыхтоўкі да конкурсаў. А таму і я, і Элеанора Іванаўна Ахрэмчык займаемся з навучэнцамі непараўнальна больш. Многія справы ўвогуле трымаюцца на энтузіязме...

Фота з архіва Л.Васільевай.

Алена Калеснік

ЮРЫЙ МАРКАВІЧ — НЕВЯДОМАЕ ІМЯ

Спасціжэнне беларускай музычнай культуры немагчымае без аднаўлення страчанай "сувязі часоў", вяртання згубленых нотных старонак, адкрыцця новых або забытых імёнаў. Гэта — імёны кампазітараў і дырыжораў, спевакоў і музыкантаў, педагогаў і грамадскіх дзеячаў, якія ў меру свайго таленту стваралі музычную гісторыю краю ў яе непаўторным мастацкім абліччы.

Адзін з іх — мінскі кампазітар пачатку XX стагоддзя Юрый Маркавіч. На жаль, звесткі, якія мы маем, дазваляюць толькі крыху акрэсліць яго творчы сілуэт.

Вучань М.Рымскага-Корсакава, Маркавіч прадстаўляў пецярбургскую акадэмічную школу. Чыноўнік па асаблівых даручэннях пры мінскім губернатары, камер-юнкер Маркавіч актыўна спрыяў арганізацыі музычнага жыцця ў горадзе. Газета "Северо-Западная жизнь" паведамляла пра тое, што "камергер Маркавіч і пані Львова (мінская піяністка. — **А.К.**) падалі хадайніцтва аб адкрыцці ў Мінску аддзялення Рускага Імператарскага музычнага таварыства"[1].

Адначасова з грамадскай дзейнасцю і службовымі абавязкамі Маркавіч працягваў займацца кампазітарскай творчасцю. Папулярызацыі яго твораў сярод слухачоў дапамагала Мінскае таварыства сяброў музыкі, якое ўключала іх у свае канцэртныя праграмы. У анатацыі да будучага сімфанічнага вечара таварыства мінскі музычны крытык Іван Патулаў пісаў: "У якасці навінкі будуць выкананы ўпершыню два вакальныя нумары з аркестрам: "Раманс" і балада "Фея", апошняя на тэкст Горкага, музыка п. Ю.Маркавіча"[2]. І далей: "Гэтыя творы адзначаны завершанасцю і мастацкасцю музычнай задумы, арыгінальнасцю матываў і гарманізацыі, маляўнічай аркестроўкай і сведчаць пра вялікі кампазітарскі талент п. Ю.Маркавіча, які набыў сваю музычную адукацыю па класу кампазіцыі ў Рымскага-Корсакава". У рэцэнзіі на канцэрт, які адбыўся 24 красавіка 1913 года і праходзіў у зале купецкага таварыства, Патулаў адзначаў: "Моцнае ўражанне пакінулі пасля сябе вакальныя творы Ю.А.Маркавіча: балада "Фея" і раманс "Вянет травка", і па настойліваму патрабаванню публікі, якая выклікала п. Ю.А.Маркавіча, былі выкананы яшчэ два яго рамансы (...), з якіх раманс "Жемчуг" цудоўны па свайму музычнаму настрою"[3].

Бясспрэчна, Маркавіч належаў да музычнай эліты Мінска таго часу. Як паведамлялася ў прэсе, на дабрачынным канцэрце, арганізаваным па ініцыятыве камергера Маркавіча на карысць мінскага таварыства Чырвонага Крыжа, "прымуць удзел лепшыя сілы з мясцовага артыстычнага свету"[4]. Сярод іх — спевакі А.Ізвекава, Е.Чарская, А.Чарноў, скрыпач Н.Рубінштэйн. Праграма гэтага музычнага вечара, які адбыўся 21 жніўня 1913 года ў гарадскім тэатры, складалася пераважна з камерных вакальных сачыненняў Маркавіча. Гучалі балада "Фея", рамансы "Не идеал ты красоты", "Жемчуг", "Колыбельная". "Гэтыя творы выяўляюць у аўтару тонкага гарманізатара і лірыка", — заўважыў у сваім водгуку на канцэрт Патулаў[5].

У адной са сваіх газетных нататак мінскі музыказнаўца выказаў шкадаванне з прычыны таго, што шматлікія нотныя тэксты кампазітара засталіся ў выглядзе рукапісаў. Асобныя музычныя сачыненні Маркавіча былі апублікаваны ў 1900-ыя гады пецярбургскімі выдавецтвамі В.Беселя і А.Іагансена. У іх ліку знойдзеныя творы кампазітара — дзесяць рамансаў і тры сольныя п'есы для скрыпкі і фартэпіяна ("Колыбельная", "Мазурка" і "Канцонета"). Як сведчыць пералік назваў і парадкавы нумар опусаў на тытульных аркушах, гэта — толькі частка непараўнальна большай спадчыны Маркавіча.

Напэўна, асаблівыя мастацкія сімпатыі кампазітара знаходзіліся ў сферы незвычайна папулярнага на мяжы стагоддзяў жанру раманса. У сачыненнях Маркавіча прадстаўлены розныя віды сольнай вакальнай музыкі XIX стагоддзя: любоўная лірыка ("Не идеал ты красоты", "Исчезло блаженство любви"), пейзажная п'еса ("Омывшись на заре душистою росой", "В прохладе заглохшего парка"), калыханка і "руская песня".

Кола паэтычных захапленняў Маркавіча знамянальнае для развіцця рускай рамансавай культуры. Разам з імёнамі невядомых аўтараў у яго ўваходзяць А.Кальцоў і А.Талстой, А.Галянішчаў-Кутузаў і В.Капніст, С.Надсан і Г.Гейнэ. Традыцыям рускай вакальнай школы XIX стагоддзя адпавядае і музычны стыль твораў кампазітара.

Знамянальная ў гэтым сэнсе "Песня" на верш А.Кальцова, якая прадстаўляе сабой узор "рускай песні" ў яе асаблівай разнавіднасці — "кальцоўскі раманс". Гэта лінія праходзіць праз творчасць "кучкістаў" ("Песня разбойника", "Мне ли, молодцу" М.Балакірава; "Дуют ветры", "По-над Доном сад цветет" М.Мусаргскага) і працягваецца на пачатку XX стагоддзя ("Ветры дуют" Р.Гліера).

"Песня" Маркавіча ор.14 (1905) — туга добрага малайца, гаротны роздум пра незваротна страчаную маладосць: "Где ты, удаль буйная, что бывала? Где ты, речь разгульная, что звучала?"

Вершы Кальцова ўзнаўляюць манеру свабоднага, няспешнага сказа, адлюстраваную ў музыцы пры дапамозе пераменнага метра (двухдольнага і трохдольнага) з выкарыстаннем буйных рытмічных адзінак. Архаічную прыгажосць былiннага напеву ўзнаўляе тэма раманса. Абароты апавядальнага зачыну змяняюцца ў вакальнай партыі шырокай меладыйнай лініяй з акцэнтаванымі воклічамі "Где ты, удаль буйная?" у манеры народных маладзецкіх песень. Меладыйная своеасаблівасць раманса, народжанага стыхіяй славянскай інтанацыйнасці, падкрэслена фартэпіянным суправаджэннем з выкарыстаннем прыёмаў гарманізацыі ў народным стылі. Карціну тужлівага роздуму добрага малайца дапаўняе гучанне далёкага звону, узноўленае ў інструментальным абрамленні песні.

Адметныя асаблівасці музычнай стылістыкі твора Маркавіча выяўляюць пэўную эстэтычную накіраванасць кампазітара. Увасабляючы ў сваім рамансе паэтычныя і музычныя матывы традыцыйна славянскай культуры, Маркавіч інтэрпрэтуе іх у кантэксце мастацкай школы, створанай кампазітарамі "Могучей кучки".

Характэрнымі рысамі вакальнай музыкі Маркавіча пры гэтым аказваюцца выразная меладычнасць і чулае стаўленне да слова, імкненне да гарманічнай каларыстычнасці пісьма і тонкасць мастацкай апрацоўкі.

Сярод сачыненняў Маркавіча мініяцюры для скрыпкі з фартэпіяна — "Колыбельная" (ор. 25), "Мазурка" (ор. 26) і "Канцонета" (ор. 27) — ствараюць своеасаблівы інструментальны трыпціх. Гэтыя творы належаць да асаблівай галіны кампазітарскай творчасці — папулярных жанравых п'ес у традыцыях аматарскага музіцыравання. Распаўсюджаныя ў век рамантызму вальс і мазурка, марш і накцюрн, серэнада і баркарола, якія гучалі ў салонах і на музычных вечарах, прыцягвалі да сябе ўвагу прафесіянальных кампазітараў. Такую музычную літаратуру сваімі высокамастацкімі ўзорамі папоўнілі і рускія кампазітары таго часу. Гэта шматлікія тарантэлы, чардашы, калыханкі А.Рубінштэйна, мазуркі і вальсы М.Балакірава, накцюрн і серэнада з "Маленькай сюіты" А.Барадзіна, баркарола і вальс з "Пораў года" П.Чайкоўскага. На мяжы XIX—XX стагоддзяў жанравая інструментальная п'еса была прадстаўлена ў творчасці С.Рахманінава (Сюіта для двух фартэпіяна, Шэсць п'ес для фартэпіяна ў чатыры рукі). У гэтай сферы знаходзяцца і скрыпічныя опусы Маркавіча.

Арыентаваныя на аматарскае музіцыраванне, "Колыбельная", "Мазурка" і "Канцонета" традыцыйныя па сваіх стылістычных сродках. Меладыйна абаяльныя, камерныя па кампазіцыі і фактурнаму выкладанню, творы захоўваюць непасрэдную блізкасць да побытавых правобразаў. Разам з тым яснасць і прастата музычнага пісьма спалучаюцца ў п'есах з імкненнем да гарманічнай маляўнічасці, а канструктыўная дакладнасць дынамізаванай трохчасткавай формы — з эфектнымі віртуознымі эпізодамі. Камерная вакальная і інструментальная творчасць Маркавіча ўвогуле сведчыць пра мастацкі густ, прафесійную тэхніку і высокую музычную культуру кампазітара. У сваёй рамансавай лірыцы ён арыентаваны на акадэмічныя традыцыі рускай школы, у мініяцюрах для скрыпкі і фартэпіяна — на стыль рамантычнага канцэртнага інструменталізму. Адшуканая кампазітарская спадчына Маркавіча адлюстроўвае ў сабе шырокі працэс засваення і распаўсюджання ў беларускай музычнай культуры пачатку XX стагоддзя класічных дасягненняў еўрапейскага і рускага мастацтва.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва аўтара артыкула.

Тытульныя лісты выдадзеных музычных твораў кампазітара Юрыя Маркавіча.







---

[1] Северо-Западная жизнь. 1913. № 255.
[2] Северо-Западная жизнь. 1913. № 82.
[3] Северо-Западная жизнь. 1913. № 84.
[4] Северо-Западная жизнь. 1913. № 169.
[5] Северо-Западная жизнь. 1913. № 172.

Надзея Усава

РАЗМОВА З ВЕЧНАСЦЮ

Графіка Юрыя Падоліна



Купалле. Афорт, 1991.

Юрый Падолін вядомы, так бы мовіць, "у пэўных колах" – мастакоўскіх і мастацтвазнаўчых. Тут яго шануюць як выдатнага майстра-эксперыментатара, чалавека з густам, які валодае бездакорнай культурай графічнага аркуша – адшліфаванасцю і чысцінёй стылю. Гучнай славы мастак не набыў, хоць амаль 10 гадоў назад прыняты ў Саюз мастакоў і ўдзельнічаў больш як у 30 выставах.

Падолін – прыроджаны мінчук, які не пакінуў бацькоўскага дома ў Дражні. Калі сям'я разраслася, надбудавалі паверх, дзе цяпер месціцца Юрый Падолін з жонкай, трыма дзецьмі ("свядомае і прынцыповае рашэнне") і нарвежскім катом Саламонам. Патрыярхальна-творчая атмасфера гэтага дому (лазня, басейн, майстэрня, "дамок для варэння", гараж, двор) прываблівае шматлікае сяброўскае кола – мастацтвазнаўцаў, архітэктараў, мастакоў і проста добрых знаёмых, якія любяць збірацца тут у канцы тыдня. Але гэта толькі знешні бок жыцця Падоліных. Яно бывае не такім ідылічным для сям'і мастака, што часам ледзь зводзіць канцы з канцамі пры невялікай зарплаце жонкі – дыпламаванага інжынера-канструктара, якая вымушана была працаваць на заводзе шліфоўшчыцай. Попыт на элітарную графіку ў жабрацкай краіне невялікі... Толькі зрэдку яе купляюць іншаземцы ці замаўляюць музеі або ўстановы.

А калі Юрый друкуе свае афорты і развешвае іх на вялікіх планшэтах (каб сохлі хутчэй) па ўсяму двару, суседзі ўспрымаюць гэта як свята – дамашнюю міні-выставу. Запрашэнне не патрабуецца! Падолін мае тут рэдкі шанс імгненнай ацэнкі, парадаў і прысуду гледачоў, своеасаблівага народнага журы. Творы ягоныя людзям падабаюцца. І нездарма.

Афорты Падоліна – своеасаблівы эстэтычны феномен канца стагоддзя. Яны адначасова рамантычныя і надзвычай дакладныя, фантастычныя і зямныя, казачныя і лірычныя, сентыментальныя і іранічныя. Іх можна назваць нават элітарнымі – вельмі тэхнічнымі, мудрагелістымі і таямнічымі. Эстампы Падоліна бярэш у рукі, быццам крохкую каштоўную рэч. Ад іх ідзе энергетыка ўнутранага свету мастака, адчуваецца майстэрства друкара-віртуоза (ён, дарэчы, і ставіць сваё асабістае кляймо)[1]. Такое эстэтычнае задавальненне я адчувала раней толькі ад аркушаў прызнаных майстроў – савецкага графіка-іспанца Даніэля Артэгі ці француза Фернана Лежэ.

Але Падоліну не пасуе імідж багемнага мастака – стыхійнага творцы ці рафінаванага эстэта, які моліцца на "чыстае мастацтва". Пра такіх, як Падолін, у народзе гавораць "самастойны мужык", укладаючы ў гэтае слова захапленне традыцыйна шанаванымі якасцямі – упэўненасцю, вытрымкай, разважлівасцю, упартасцю, працавітасцю. Шмат чаго ён можа ствараць сваімі рукамі[2].

Падолін – інтэлігент у першым пакаленні. Хлопчык з працоўнай сям'і, ён ужо з чатырохгадовага ўзросту размалёўваў пабелены сцены дома, нягледзячы на забароны бацькоў, а ў шэсць гадоў сам праз увесь горад ездзіў у студыю славутага Каткова – прызнанага адкрывальніка дзіцячых талентаў. Пытанне пра выбар прафесіі перад ім увогуле не стаяла. Пасля восьмага класа ён паступіў у мастацкую вучэльню.

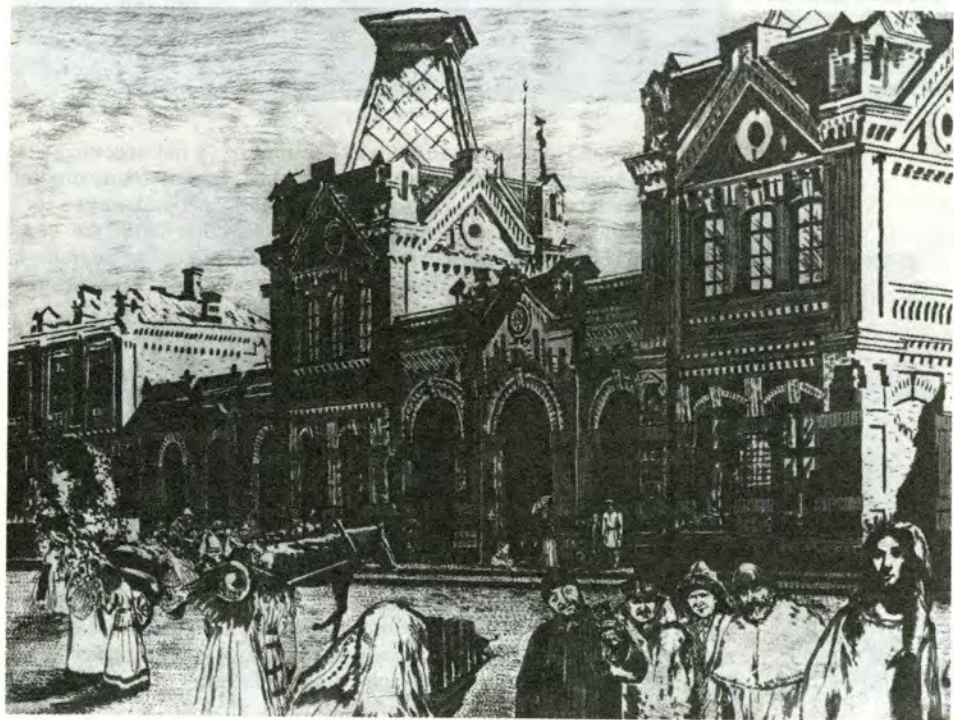
Падолін з тых, хто любіць і не саромеецца вучыцца. Ён прайшоў усе магчымыя стадыі мастакоўскай вучобы – школу ўважлівага і мяккага Сяргея Каткова, сухую навуку малюнка Трафіма Ігнаценкі, жывапісную разняволенасць патрабавальнага Альгерда Малішэўскага ў Мінскай мастацкай вучэльні... Разуменнем сучаснага густу і гармоніі надзяліў яго ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце выкладчык і непасрэдны кіраўнік Уладзімір Савіч, а тэхнічныя тонкасці пераймаліся ў знакамітага друкара Дзмітрыя Малаткова. На завяршэнне – тры гады ў акадэмічных майстэрнях пад кіраўніцтвам Георгія Паплаўскага. 21 год вучобы. Але для мастака і гэтага мала. "Я і цяпер стаўлю для сябе розныя задачы, раблю тэхнічныя эксперыменты. Але гэта схавана ў аркушы, ніхто пра гэта нават не здагадваецца", – гаворыць Юрый.

Незалежнасць – асноўная рыса яго характару. Адсюль і любоў да афорту, які дае свабоду волі і магчымасць друкаваць і эксперыментаваць самому, без дапамогі друкара-пасрэдніка. Пасля 10 гадоў працы ў графіцы ён нават не можа падлічыць колькасць уласных твораў. Але ўсе дошкі старанна захоўваюцца ў ягонай майстэрні. З кожнай зроблена не больш за 10 адбіткаў, але дошкі пастаянна змяняюцца і перарабляюцца: мастак дамагаецца ўсё большай выразнасці. Ён вельмі сур'ёзна ставіцца да сваёй працы і ніколі не выпусціць у свет "фазы пошуку".

Юрый Падолін падхапіў лірычна-рамантычную ноту беларускай графічнай школы ў яе нацыянальным варыянце. Асноўныя тэмы ягонай творчасці – забытыя народныя святы і абрады. Яны зацікавілі Юрыя з часу дыпломнай працы і развіваліся ў яго творчасці далей (аркушы "Пакроў", 1996; "Купалле", "Юр'я", 1991; "Ганна Зімовая", 1997 і інш.), як і бясконцыя афорты-імправізацыі на аснове аголенай жаночай натуры, што падаецца ў чароўным святле, у нейкай сімвалісцкай танальнасці (цыклы "Час жоўтай поўні", "Легенды старых ліхтароў"). Цікавая серыя краявідаў-рэтраспекцый старажытных Менска і Воршы зроблена ў апошнія гады па матывах фотаздымкаў пачатку стагоддзя па замове Мінгарвыканкама і "Беларусбанка".

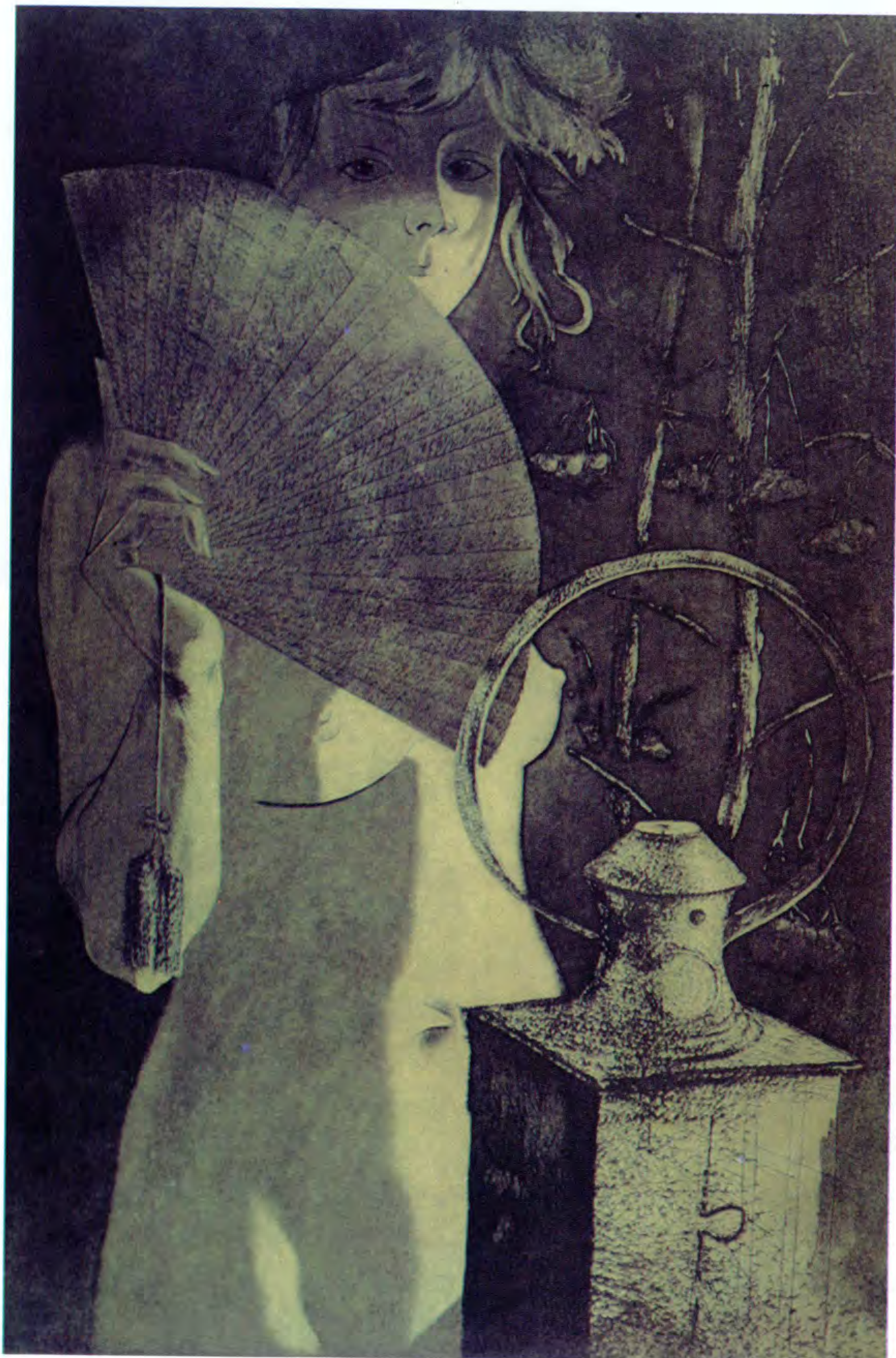
"Урбаністычная тэматыка ў афортах Ю.Падоліна, па сутнасці, – гэта патрыятычныя памкненні мастака ўзнавіць у памяці грамадства тыя архітэктурныя матывы, якіх ужо не існуе, паказаць прыгажосць Мінска сённяшняга ды, у рэшце рэшт, – абудзіць цікавасць не толькі да гісторыі беларускай сталіцы, але і ўвогуле – да культурнай спадчыны Беларусі", – піша Мікола Пагранoўскі ў прадмове да каталога выстаўкі свайго сябра.





Менск. Віленскі вакзал. 1907 г. Афорт, 1998.
Менск. Губернатарская вуліца. Афорт, 1998.

Час жоўтай поўні. Афорт, 49х33.





Цішыня. З цыкла "Падарожжы". Тэмпера, 1989.

Гэтую сур'ёзную задачу Падолін вырашае з элементам гульні і значнай доляй ледзь прыхаванай іроніі. Вуліцы горада захоўваюць сваё гістарычнае аблічча, старанна перададзенае мастаком. Але натоўп на вузкіх бруках старога Менска ажывае і персаніфікуецца. Туды перанесены сябры мастака – уся "тусоўка". На афішных тумбах вісяць абвесткі пра лекцыі мастацтвазнаўцы Міколы Паграноўскага ("О нравах художников"/ "Пра норавы мастакоў"), па Губернатарскай шпацыруюць мастак Сяргей Кірушчанка і "лімаўскі" супрацоўнік Пётра Васілеўскі, на Віленскім вакзале бачым самога аўтара з жонкай Наталляй у кампаніі віцебскіх сяброў-мастакоў – Барыса Іванова, Віктара Шылко. Юрый Падолін здолеў азорыць шчырай усмешкай і ironіяй не вельмі творчую дзяржаўную замову. Майстэрства выканання яе – бездакорнае. Уся серыя зроблена ў тэхніцы класічнага афорта – траўленым штрыхом.

Але Падолін займаецца не толькі эстампам – друкаванай графікай. У яго майстэрні захоўваецца каля 500 акварэляў, гуашаў, тэмпераў розных гадоў, якія мастак аб'ядноўвае ў цыкл пад умоўнай назвай "Падарожжы". Гэта ў асноўным краявіды ці, дакладней, – уражанні мастака ад шматлікіх вандровак па Беларусі і замежных краінах. Назва аднаго з апошніх афортаў Падоліна – "Як хочацца ў дарогу" – можа быць дэвізам усіх гэтых твораў.

"Я люблю падарожнічаць самотна і ў кампаніі з людзьмі спакойнымі, ураўнаважанымі. Калі нешта нечакана мяне прываблівае, запісваю ў нататнік два-тры словы, а потым у майстэрні ўсё прыпамінаю і раблю твор у змешанай тэхніцы. Мне нудна працаваць у адной, хачу ўсё паспрабаваць. Праца з натуры для мяне ўжо не прынцыповая", – прызнаецца мастак. Краявідаў з натуры тут, сапраўды, мала, і яны вылучаюцца падкрэслена рэалістычнай манерай, заўсёды бездакорнай ("Свір. Старая крама", 1989; "Камарова", 1990; "Блакітныя азёры", 1990-ыя гады).

Пераважаюць, аднак, "метафізічныя пейзажы", імпрэсіі-ўспаміны, у якіх занатаваны "стан душы ў момант падарожжа, адлюстраванне канкрэтнага імгненнага пачуцця", як гаворыць сам мастак. Гэтыя краявіды ўражваюць вялікімі фарматамі, прасторай, незвычайнымі колеравымі спалучэннямі (лімоннымі, аранжавымі), лаканізмам матываў (неба, куст, трава, стог сена, аблокі) і нейкім амаль усходнім (японскім, будысцкім) стаўленнем да свету, праяўленым і стылістычна – тонавымі расцяжкамі, кадрыроўкай буйнымі планамі, спыненым рухам, прымяненнем прыёмаў зграфіта – прадрапваннем фарбы.

Ад такіх яшчэ даволі рэалістычных краявідаў толькі адзін крок да чыстых колеравых абстракцый. Падолін яго зрабіў – на другім полюсе ягонага мастацтва значная колькасць нефігуратыўных выяваў, прыгожых і прывабных. Трыпціх "Рух" фармальнымі прыёмамі перадае ўражанне ад розных тыпаў руху – павольнага ці канвульсійнага, энергічнага. Вельмі тэхнічныя, лапідарныя, адпрацаваныя, работы ўсё ж, на маю думку, нівеліруюць індывідуальнасць мастака, яе выразны лірычны пачатак. Якімі б дасканалымі ні былі графічныя эксперыменты, усё ж большае задавальненне выклікае ягонае тэхнічнае майстэрства, калі ён друкуе ў надзвычай працаёмістай старадаўняй і прызабытай тэхніцы меццa-тынта (выгладжвання) свой рамантычны аркуш "Споведзь" (1997) ці лагодны невялікі краявід "The wood where my best lives" ("Лес, у якім жыве мой звер", 1996).

Асобная тэма Падоліна – рамантызаваныя "ню", эстэтызаваныя і дапоўненыя рознымі культуралагічнымі аксесуарамі ці міфалагічнай абрадавай тэматыкай. Аголенае жаночае цела як нагода і як мэта адначасова. Гісторыя мастацтва ведае такія прыклады – Уістлер, прэрафаэліты. Чаму, напрыклад, твор не называецца проста "Акт", "Натуршчыца" ці "Мадэль"? Адказ – у рамантычным стаўленні мастака да Жанчыны, у захапленні прыгажосцю жаночага цела.

"У кожнай жанчыне ёсць штосьці прыгожае, заўсёды ёсць тое, ад чаго можа адштурхнуцца фантазія мастака", – лічыць Юрый. Мадэлі Падоліна, ідэалізаваныя і таямнічыя, выступаюць з цемры і нясуць святло і чароўнасць юнай аголенасці. У лясных гушчарах, дзе заблыталіся птушкі і начныя кветкі, поўня ў містычную Купальскую ноч дзівосна асвятляе вытанчаны сілуэт казачнай феі ці зямной дзяўчыны ("Куст"). Гульня святла і ценяў ад старога ліхтара спыняе ўвагу на постаці гейшы ці проста дзяўчыны, што сарамліва прыкрыла твар японскім веерам ("Час жоўтай поўні"). А што за размова ідзе сярод цёмных лясоў у жанчын-прывідаў ("Споведзь")? Канец стагоддзя зноў вядзе за сабой шматсэнсоўны рамантычны сімвалізм, жаданне прыгажосці, містыкі і тайны, што патрабуе ад мастака тэхнічнай віртуознасці і вытанчанасці. Гэтыя рэтраспекцыі, відаць, – адзнака часу. Мастакі, выхаваныя на прамалінейнасці і ідэалагічнай правільнасці, хутка засвойваюць забытую мову сімвалаў і вечных тэмаў мастацтва.

Юрыю Падоліну – 41 год. Гэта час творчага росквіту і сталасці. Ягоны талент квітнее не ў самыя лепшыя і спрыяльныя гады, не ў самай утульнай краіне, якой, як заўсёды ў гэтым стагоддзі, непатрэбныя мастакі лірычнага даравання. Але ён пакуль не збіраецца за мяжу. Адкладае з году ў год сваю персанальную выставу ("зраблю яшчэ болей, лепей"), не бянтэжаць яго і цяжкасці з продажам сваіх твораў у музеі Мінска, для якіх пакаленне 40-гадовых яшчэ як бы не існуе ўвогуле. Ён можа падарыць свае працы, проста "каб былі на радзіме"[3]. Лепшыя творы купляюць расійскія і амерыканскія музеі[4] ці прыватныя калекцыянеры з-за мяжы. Юрый Падолін – аптыміст, ён проста працуе і верыць, што настануць лепшыя часы. **М**

---

[1] Юрый прыпамінае дзіўнае запрашэнне яго, тады 20-гадовага студэнта, у Германію багатым знаўцам графікі з адзінай мэтай: каб ягоныя дзеці змаглі пазнаёміцца і пасябраваць з мастаком, творы якога маюць такі чысты, дзівосны і гарманічны настрой. Як памяць пра тую вандроўку з'явіўся афорт "Падарунак Герхарду Мансу і Эмелі" (1996), імпульсіўны партрэт-уражанне берлінскіх сяброў мастака.

[2] Яшчэ ў студэнцкія гады (1987 – 1988) разам з Юрыем Хілько Падолін стварыў 14 вітражоў з літога шкла і 4 зграфіта (агульнай плошчай каля 100 квадратных метраў) у будынку СПТВ у вёсцы Камарова Мядзельскага раёна. Гэты заказ дазволіў яму дабудаваць дом, гараж ды купіць аўтамабіль.

[3] У Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь ёсць адзіны твор, куплены ў мастака ў 1997 годзе, – "Ганна Зімовая". Два адбіткі згаданага твора мастак падараваў музею. У гэтым годзе Музей сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) набыў ягоны афорт "Куст" (1996).

[4] Музей Zimmerli Art горада Нью-Брансвік (штат Нью-Джэрсі, ЗША) набыў чатыры афорты Падоліна ("Святы Іеранім", 1996; "Птахі", 1985; "Подых", 1996; "Поліфанія", 1996). Творы Падоліна захоўваюцца таксама ў Кемераўскім і Мурманскім абласных мастацкіх музеях (Расія).

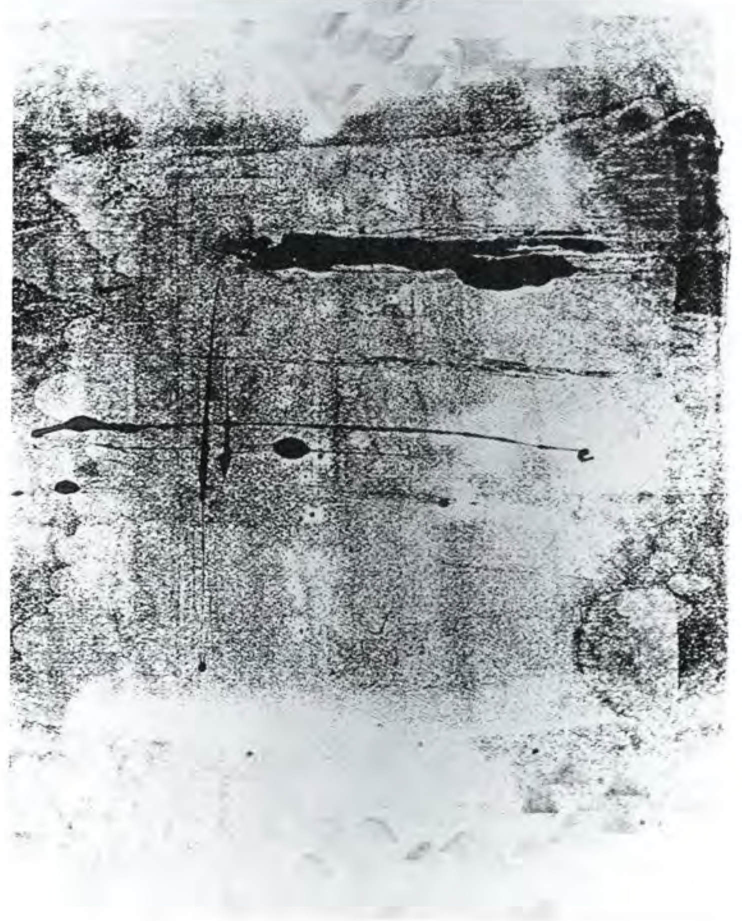
Раніца на хутары Глодна. З цыкла "Падарожжы". Тэмпера, 1989.

Левая частка трыпціха "Здані". Змешаная тэхніка, 1999.

Правая частка трыпціха "Здані". Змешаная тэхніка, 1999.







Навум Цыпіс (Брэмен, Германія)

ІМЯ ПАМЯЦІ — ФЕЛІКС НУСБАЎМ

Фелікс Нусбаўм, нямецкі мастак. Нарадзіўся ў 1904 годзе ў горадзе Аснабрук. Спалены ў Асвенцыме ў 1944 годзе.

"Тэты музей ты павінен бачыць", — сказала аднойчы мая добрая знаёмая, нямецкая журналістка Інгрыд. Мы селі ў яе "Таёту" і паехалі ў Ніжнюю Саксонію, у горад Аснабрук.

— Дзе музей? Дом Фелікса?

Ветліва нам паказваюць, куды ісці.

Музейны комплекс складаецца з будынка з калонамі, яму гадоў трыста, і новага — музея-унікума, створанага "для Фелікса Нусбаўма". Незвычайнае архітэктурнае вырашэнне!

Пры ўваходзе спіс: трынаццаць арганізатараў і спонсараў. (Прыватных асобаў, якія ўносілі свае ахвяраванні, былі тысячы.) Спыняе ўвагу надпіс-камертон: "Адсюль нельга збегчы". (Адкуль? З музея ці з жыцця, лёсу, наканаванасці?..) Крыху ніякавата... А яшчэ нават не пераступіў парога.

Што такое музей у нашым звыклым уяўленні? Будынак (чым большы, тым лепш), дзе можна развесіць карціны або аформіць нейкія стэнды. (Большасць экспанатаў у кожным музеі ўтрымліваецца ў запасніках, бо не хапае "метражу" ў залах.) І просьба-маленне ўсіх постсавецкіх музейшчыкаў падобная: "Хоць бы якое памяшканне, ды каб дождж не капаў..."

Тым часам у свеце настаў час іншых мерак і сродкаў выказвання. Архітэктура не схацела надалей быць на другіх ролях, у музейнай справе яна паўстае роўнай сярод роўных. Адным з ідэолагаў і лідэраў сучаснага дэканструктывізму стаў архітэктар Даніэль Лібенскінд. Ён — аўтар "Дома Нусбаўма" ў Аснабруку, яркага і пераможнага доказу слушнасці новага кірунку.

Музей зверху.



Музей звонку.

У 1995 годзе журы аддало перавагу рабоце Лібенскінда, які перад тым ажыццявіў "гучныя" праекты Цэнтра Поля Гецi ў Лос-Анжэлесе, габрэйскага музея ў Берліне, Дома сучаснага мастацтва ў Нью-Йорку, выставачнай залы ў Японіі, музея ў Лондане ... Даніэль Лібенскінд — прафесар універсітэтаў Еўропы, Амерыкі, Японіі, Аўстраліі. Жыве і працуе ў Берліне. Пра сябе гаворыць: "Я інтэлектуальны бадзяга". Ягоныя праекты — гэта выклік пасрэднасці і аднастайнасці. "Архітэктар павінен адчуваць сваю адказнасць за якасць жыцця грамадства" — ягонае выказванне.

У 1998 годзе да старога мастацкага музея быў дабудаваны "Дом Фелікса". Гэты музей стаў адной з самых яркіх кропак на культурнай карце Еўропы. А жыхары Аснабрука ганарацца тым, што ўзвялі свайму земляку Дом у знак вечнай удзячнай памяці.

Будынак "Дома Нусбаўма" складаецца з трох частак: "Узнікненне", "Жыццё", "Мост" — пачатак, спасціжэнне, пераход да смерці.

Залы: "Святло", "Спасціжэнне сябе", "Чаканне і няўпэўненасць", "Лёс габрэйскага мастака", "Мастак хаваецца", "Канец".

Як шматгадовы наведвальнік музеяў, паспрабую пераказаць адчуванні, якія тут зведаў.

Архітэктура музея, ягоны "сюжэт" амаль фізічна выяўляюць рух мастака і страту ім арыентацыі ў жыцці, якая нарастала. Няўпэўненасць, яе гнятлівая сіла перадаюцца кожным вуглом і сцяной: заходняя, лабірынт, "фальшывыя хады"... Парушана звыклая традыцыя паказу карцін: яны толькі частка экспазіцыі. У яе цяпер уваходзяць і непаралельныя сцены з рознай фактурай і нахілам падлогі; і вокны-амбразуры — вертыкальныя, гарызантальныя, геаметрычна правільнай і няправільнай формы; празрыстыя, рашоткавыя столі паміж паверхамі (аналогія вакзала, клеткі, турмы?..). Шумы суправаджаюць гледача: над галавой грукацяць па нябачных рэйках ваганеткі (з трупамі? з адзеннем спаленых? А можа гэта цягнікі, якія прывезлі ў Асвенцым "жывыя дровы"?).

Гучыць музыка. Шапаціць марская хваля. Спяваюць вольныя птушкі. Плача дзіця. Ты бачыш, як над табой, пад табой ходзяць людзі. Ты навідавоку, голы, няма таямніцы асабістага жыцця. Усе роўныя ў неабходнасці быць аднолькавымі. "Хто я?"

Зала першая — цёплае дрэва; зала другая, трэцяя — цэгла, вапна, бетон і, нарэшце, цынк... Ад цяпла да мёртвага белага холаду...

Усё гэта ў спалучэнні з карцінамі, якія вольна і нягуста размешчаны на сценах, пастаянна трымае нас у напружанні і міжволі ахінае атмасферай, сучаснай мастаку: змушае суперажываць, скарачае адлегласць паміж ім і намі. Здаецца, працягнеш рукі — і дакранешся да пінжака з шасціканцовай зоркай... Напружанне нарастае па меры таго, як праз памылкі — тупік, фальшывая дарога, востры вугал — вы ідзяце дарогаю гэтага жыцця.

Сюррэалістычная манера пісьма. Любімы Ван Гог, што перайшоў у спадчыну ад бацькі-мастака. Першая выстава ў Берліне. Высокая ацэнка крытыкі. Асабліва вылучана нусбаўманская "алхімія" колеру і матываў — спалучэнне любові і чысціні, безвыходнасці і светлага гумару. І ўжо тады — адчуванне пастаяннай няўпэўненасці. Ён баяўся жыцця і захапляўся ім. (Ці было гэта прадчуваннем?)



Дамогся права вучыцца ў Акадэміі мастацтваў у Берліне. Становіцца кумірам маладых нямецкіх мастакоў. Пасля вучобы паехаў у Італію.

Карціны і залы, непадобныя на залы, вядуць па жыцці Фелікса. Маладосць. Свежасць і яркасць. Гумар. Карціна "Успамін пра востраў", цёплыя партрэты маці і бацькі (характар — капялюш крыху набакір...), "Коні ў начным краявідзе" — чорна-белае ў прыродзе (чорна-белае ў жыцці?), птушкі, звяры — белыя. Дзень — ноч. Дабро — зло. Каханне — і што ў адказ? Пакуль людзі ў Фелікса таксама "белыя". Пакуль...



"Катрынка": вечна мяняюцца мелодыі — колер, час — наперадзе радасць! Радасць?

Бацька і маці з прыходам да ўлады фашыстаў таксама з'язджаюць у Італію, але не могуць вытрымаць настальгіі, вяртаюцца і гінуць. Фелікс піша ў Рыме любую сэрцу Германію, могілкі ў Аснабруку, порт, краявіды Ніжняй Саксоніі. Яны вельмі падобныя на ягоную апошнюю карціну, напісаную ў Аснабруку, — "Мачтавы лес". Гэта развітанне з дзяцінствам, адкуль ён марыў паплыць у свет сонца і людзей ("перыяд Аляксандра Грына", як назваў для сябе гэта я), а апынуўся, у рэшце рэшт, у пекле, пабудаваным "звышчалавекамі".

Серыя "Разбурэнне" напісана ў Італіі — ягонае бачанне вынікаў ідэй фашызму. Тут ужо чорнага і шэрага больш, чым можа ўтрымаць душа.

Прадчуванне бяды бачна ва ўсіх карцінах пасля 1933 года. "Аўтапартрэт у сюррэалістычным пейзажы" — на лбе лічба 3. Чаму 3? Справа не ў лічбе, а ў метцы. Нездарма адна з залаў музея называецца "Лёс габрэйскага мастака". Фелікс рана, яшчэ да ўсяго, што здарылася з Германіяй і светам, адчуў "падземныя" штуршкі трагедыі.

"Хто я ў гэтым свеце?" — пытанне, якое ўсё жыццё задае сабе мастак. І спрабуе на яго адказаць: адна сцяна залы-"шчыліны", залы-калідора, што вядзе ў залу "Канец", змясціла семнаццаць аўтапартрэтаў, створаных у пошуках "свайго аблічча". Ён у гэтай серыі цікаўны і бязлітасны, як лекар, што выпрабоўвае на сабе страшную хваробу.

... На карціне "Катрынка" — маці і дачка. Дзяўчынка спрабуе прагнаць з катрынкі муху. Не атрымліваецца: муха намаляваная. Дзяўчынка смяецца, смяецца маці, смяёмся мы. Як дакладна і натуральна выявіў гэты эпізод сутнасць мастацтва: свет, які не існуе, але ўздзейнічае! Мастака няма з намі, аднак ён больш чым ёсць... З такой "мухі" не сорамна рабіць "слана". Дзяўчынка "ажывіла" муху, дарослыя пакідаюць музей з адчуваннем болю, шкадавання і радасці адначасова: свет, у якім жыў мастак, "стаіць" і яшчэ здольны смяяцца і плакаць, вадзіць дзяцей не толькі ў цырк, але і ў такія вось музеі.

Дзве доўгія сцяны. Адна — цёмны бетон, другая — белая вапна. Карціны...

Пад канец жыцця ўсё больш дакументальным робіцца выяўленне стану душы і свету. "Чаканне вестак з усходняга фронту", "З слязою", "Аўтапартрэт з жонкаю", прадметы нацюрмортаў увасабляюць палітычныя падзеі.

Мастацтва перадсмяротнага перыяду Нусбаўма робіцца самім жыццём, якое прыцягвае творцу страшным, трагічным і неадступным фіналам: прысадзістаю трубою крэматорыя. І ўжо не разумееш, што — карціны мастака, а што — тое самае мінулае...

... У 1925 годзе ў школе ў Аснабруку Фелікс пазнаёміўся з Феліяй, сваёй будучай жонкай, будучай мастачкай. Праз чатыры гады яны пажаніліся. У 1935 збеглі ад фашыстаў у Бельгію. У 1942 сышлі з дому (іх шукала гестапа) і два гады жылі ў падвалах і на паддашках. У 1944 — арышт, Асвенцым, печ.



У музеі ёсць некалькі выяваў Феліі: поўнае супадзенне з Феліксам — няўпэўненасць, безвыходнасць. На другім паверсе — завяршэнне шляху — шмат партрэтаў жонкі. Яе твар з часам робіцца ўсё больш трагічным. Такая прыгожая пара — на фатаграфіі ў самым пачатку жыцця. Апошнія карціны... У іх ён развітваецца з надзеяй выжыць.

Наведвальнікаў "змушаюць" хадзіць па дарогах, якія заводзяць у тупік. Ты адчуваеш сябе чалавекам таго часу. У такім стане ўспрыманне карцін — звышабвостранае.

1943 год. Ясны лёс, бачны канец. А Фелікс усміхнуўся! Гарэзліва, па-маладому. Не хацеў адыходзіць пакорліва, пераможаным — і таму ўсміхнуўся. "Нацюрморт з афрыканскай скульптурай" — фалас большы за саму постаць. Атрымайце ад мяне гэта, гаворыць мастак сваім забойцам. Вазьміце гэта на памяць, гаворыць ён нам: чалавека можна забіць, але немагчыма забіць чалавецтва. Я памру, гаворыць ён сабе, але не памрэ надзея на вяртанне. Ён быў вясёлы і мужны чалавек. І мы ўсміхаемся разам з ім.

Далей — цёмны апошні праход — "траншэя" да залы "Канец".

Раптоўнае святло неспакойных пражэктараў разразае змрок галерэі. Ён выхоплівае з цемры толькі твары. "Ён і яна", зноў аўтапарт-

На стар. 29:

Адна з залаў музея.

Аўтапартрэт у стылі любімага Ван Гога.

Зала "Мост" – з жыцця ў смерць.



Аўтапартрэт з габрэйскім пашпартам. Алей, пасля жніўня 1943.

рэт. Аднак калі ў ніжняй "траншэі" — "шэраг чароўных зменаў мілага твару", то аўтапартрэты верхняй галерэі ўжо "знойдзены". Нездарма гэтая вузкая зала-праход мае назву "Мастак хаваецца". Ён яшчэ не арыштаваны, але ўжо "памёр", ён малюе ў падвалах і на паддашках толькі алоўкам: алейныя фарбы маюць пах, яны могуць выдаць. На ўсіх малюнках — твар трагедыі. Партрэты жонкі... Пяшчотна і па-мужчынску піша ён яе жаночую сутнасць і асцярожна "мазолістай" рукой дакранаецца да цела, твару, вачэй, у якіх сум і каханне... і радасць. Ужо нядоўгая радасць.

Карціны "Страх", "Дон-Кіхот", "Асуджаныя"... Ён і пляменніца: ён спрабуе затуліць дзіця ад лёсу, хоць і разумее марнасць гэтай спробы; людзі закрываюць лацканамі пінжакоў і паліто "зорку Давіда" — знак прыналежнасці да народа-смертніка.

У чым роля мастацтва? Прынясенне ў гэты свет хараства? Зберажэнне жыцця? Асэнсаванне яго? Тады чаму ж творцу красы наканавана роля скаціны на бойні? Колькі гадоў прыгажосць давала яму сілы і вызначала сэнс жыцця — і такі фінал?

Зала "Канец" — апакаліпсіс. Апошняя карціна "Трыумф смерці" ("Танцуючыя шкілеты") напісана 18 красавіка 1944 года. Фірмавы знак да вокладак гісторыі цывілізацыі не горшы за "Герніку" Пікаса на шматтомнай гісторыі зямных войнаў. Трагедыя чалавека-зямлі-народа.

Гэта ўжо "выхад" з жыцця — тупік і ... дзверы ў сённяшні дзень: для нас, наведвальнікаў музея, і новых шанавальнікаў таленту мастака.

Мы прайшлі па дарозе, па якой ішлі ён і ягоная жонка. Над намі грукацелі ваганеткі з трупамі і званілі званы, але мы засталіся жывыя. І будзем помніць пра гэта. Памяць у гэтыя хвіліны мае імя — Фелікс Нусбаўм.

Мастакі позна робяцца дарослымі. Яго забілі ў той час, калі ён стаў Мастаком. Колькі і якіх карцін мог бы ён напісаць... Не далі. Свет стаў меншы на аднаго творцу радасці. Аднак дзякуючы музею ў Аснабруку ўзбагаціліся тысячы душаў людзей, якія пабылі тут, і яшчэ тысячы людзей прыйдуць...

Фелікс Нусбаўм застаўся ў гісторыі нямецкага і еўрапейскага жывапісу адным з тых, хто самабытна і пераканаўча выявіў сябе і свой час у перыяд паміж дзвюма сусветнымі войнамі.

Музей, які я пабачыў, — гэта не толькі арыгінальны храм мастацтва, шэдэўр архітэктуры, не толькі даніна павагі і памяці земляку, які прайшоў кароткі шлях ад ранняй мастакоўскай славы да жыцця пад пагрозай знішчэння ў Асвенцыме, — гэта знак журботнага пакаяння і шанавання трагедыі цэлага народа.

Горад стварыў яшчэ адну святыню, куды ідуць і будуць ісці людзі.

На зваротным шляху я эмацыянальна выказваў Інгрыд свае развагі. Маўляў, чым больш людзей ва ўзросце той дзяўчынкі, якая спрабавала сагнаць муху з карціны, пабывае ў такіх музеях і ўвогуле ў музеях, тым меншая верагоднасць будучых "асвенцымаў". "Не, — сказала мая зычлівая немка. — Хіба да Гітлера не было музеяў? Чалавецтва няздольнае вучыцца: цяпер побач з намі "цывілізацыя музеяў" кідае бомбы на Югаславію, там гінуць людзі. Гінуць, як і пяцьдзесят гадоў назад. Вядома, музеі — гэта добра і патрэбна. Да іх бы яшчэ і цвярозы розум. Кожнаму чалавеку".

Пераклад з рускай мовы.

М

Ірына Бігдай

Немагчымасць і пустата як тэмы беларускага перформансу

З'явіўшыся на пачатку XX стагоддзя ў выступах дадаістаў, "мастацтва дзеяння" перажыло свой другі пад'ём у 60-ыя. "Найбольшая актыўнасць перформансу прыпадала на перыяды "смуты" ў свеце мастацтва, перыяды перамен і няўстойлівасці, прадчуванняў і чаканняў новага" (І.Бакштэйн, А.Бабрынская). Па некаторых назіраннях спецыялістаў, сёння маюцца гэтыя "неабходныя" ўмовы для росквіту перформансу, што дае нагоду лічыць гэты від артыстычнай практыкі зноў актуальным. Для беларускага мастацтва перформанс ужо даўно не навіна. Сярод першых яго прыкладаў найбольш вядомыя выступы Ігара Кашкурэвіча і Людмілы Русавай у канцы 80-ых. Сёння мастацкія акцыі — абавязковы кампанент выстаў не толькі "старой гвардыі" авангардыстаў (В.Пятрова, А.Клінава, В.Ражкова, В.Васільева, А.Ладысава і інш.). Для некаторыў з іх Акцыя стала не проста самадастатковым мастацкім жэстам, але і стылем жыцця. На працягу некалькіх апошніх гадоў "прастора дзеяння" актыўна асвойваецца і новым пакаленнем беларускіх мастакоў як сфера, не абмежаваная традыцыямі. Адзін з самых "энергетычных" відаў сучаснага мастацтва, перформанс вабіць сваіх прыхільнікаў магчымасцю дасягнуць новай ступені творчай свабоды, новых сродкаў для размовы з гледачом. Мастацкае жыццё Беларусі апошніх гадоў дае нагоду пачаць асобную размову пра беларускі перформанс як пра з'яву, якая сфарміравалася.

"Сур'ёзная выстава заўсёды Акцыя" (І.Бакштэйн). 30 чэрвеня ў мінскім Нацыянальным цэнтры творчасці дзяцей і моладзі (НЦТДМ) праходзіла выстава маладых мастакоў Сяргея Ждановіча, Аляксея Іванова, Арцёма Рыбчынскага пад назвай "Цыкл". Гэты праект — вынік самастойнай працы кожнага з трох аўтараў за апошнія некалькі гадоў. Тры гады таму гэтая тройца ўпершыню заявіла пра сябе на выставе "Працэс-Калідор", якая адбылася тут жа. Да гэтага часу можна аднесці і ўзнікненне новай мастацкай групы Ждановіч-Іваноў-Рыбчынскі. Мастакі бралі ўдзел у скульптурным пленэры ў Познані, фестывалі сучаснага мастацтва ў Брэсце. "Цыкл" — другая выстава ў Мінску.

У выніку "адаптацыі да прапанаваных умоў" вернісаж, абмеркаванне і закрыццё "Цыкла" адбыліся ў адзін дзень, ператварыўшы гэтую выставу ў аднадзённую акцыю. Спрэсаваныя ў прасторы і па часу для невялікай колькасці запрошаных, праекты мастакоў выбудаваліся ў ланцужок падзей, кожная з якіх сталася самастойным мастацкім актам. Па колькасці ўдзельнікаў акцыя цягнула на малы фестываль. Колькасць гледачоў была прыкладна роўнай колькасці занятых у перформансах, і першыя пры жаданні маглі ўключыцца ў дзеянне. Атрымалася нешта накшталт фестываляў Флюксуса, калі кожны выступ паўстае дэманстрацыяй ідэі мастака, поўнай філасофскага зместу, выказанага мовай руху і жэста. Глядач, калі ўключаецца ў гэтую гульню, міжволі дасягае "сэнсу, які нараджаецца пачуццёвай практыкай" (Ралан Барт).

Наўмысная арганізацыя выставы ў выглядзе адной вялікай акцыі здымае шэраг праблем, што так ці інакш паўстаюць перад удзельнікамі выставы, якія рызыкнулі стаць самі сабе куратарамі. "Працэс-калідор" быў пабудаваны па прынцыпу ланцужка падзей, ісці па якім гледачам было прапанавана з дапамогай Галоўнага экскурсавода. Такі падыход быў выгадны ўсім: у гледачоў адпала неабходнасць самім структураваць час і маскіраваць жаданне хутчэй прайсці міма незразумелых інсталяцый; аўтары па законах жанру акцыі здымалі з сябе адказнасць за ўсё, што адбывалася. "Чысціня" сітуацыі ў перформансах Іванова ("Спартыўна-культурнае мерапрыемства", "Блоў-ап") забяспечвалася ўдзелам у хэпенінгу дзяцей. Навучэнцы дзіцячага мастацкага гуртка з задавальненнем прымалі ўдзел у "дарослай" выставе свайго маладога настаўніка. Дзіцячая непасрэднасць і незакамплексаванасць стварылі вясёлую атмасферу "свята непаслушэнства", з якога дарослы глядач пачуваў сябе выключаным. Гледзячы на дзяцей, што дружна весяліліся, ён лавіў сябе на думцы, што даўно сілай утрымлівае сябе на месцы, падаўляючы ў сабе дзіцячае жаданне не кантраляваць свае дзеянні і аддацца ва ўладу эмоцый.

Пабудаваны такім чынам "псіхалагічны" хэпенінг разгортваецца па прынцыпу "тэатра жорсткасці" Арто, калі асноўнай сілай уздзеяння на гледача з'яўляецца яго ж падсвядомасць.

Гульня з нерэалізаванымі жаданнямі працягваецца ў статычнай частцы "Цыкла". Інсталяцыі "Tabula rasa" і "Інфармацыйная прастора" Ждановіча ставяць у цэнтр увагі сам факт немагчымасці рэалізацыі якіх-небудзь жаданняў. Гэта выяўляецца ў немагчымасці прачытання і сузірання знакаў ("Табу інфармацыі", "Табу выявы"), фіксацыі прасторы ("Табу паверхні"), успрымання інфармацыі. "Інфармацыйная прастора" — дэманстрацыя немагчымасці арыентавацца ў акаляючай інфармацыі з суб'ектыўных ці аб'ектыўных прычын. Да першых адносіцца, напрыклад, няведанне замежнай мовы, дыялог на якой гучыць з дынаміка на падлозе. Другія праяўляюцца ў неадпаведнасці формы і якасцей прадстаўленай інфармацыі (разматаная магнітафонная стужка).

Пустата як вынік немагчымасці. Фестываль перформансаў "Цыкл" сваёй спантаннасцю аказаўся больш жывым, чым фестываль перформансаў "Хрон-а-топ", які праходзіў незадоўга да гэтага (Палац мастацтваў, 25—31 мая 1999). Тэма гэтага праекта — Пустата — нечакана ў літаральным сэнсе матэрыялізавалася ў выставачнай прасторы Палаца. Сапраўды, пустата, толькі не ў тым сэнсе, які хацелі адлюстраваць куратары праекта. Ідэя праекта нарадзілася ў апошні год існавання галерэі "Шостая лінія". Па задуме, ён павінен быў працягваць Тыдзень перформансаў, які адбыўся ў маі 1997 года (Мастацтва. 1977. № 10.)

Па няяснаму прадчуванню, Пустата як тэма праекта магла быць (і ўсё ж стала) апошняй тэмай зачыненай галерэі. Пера-



Сяргей Ждановіч. Фрагмент экспазіцыі "Tabula Rasa". 1999.



Сяргей Ждановіч. Інсталяцыя "Чырвонае святло" з серыі "Формула табу". 1999.



Сяргей Ждановіч. Працы з серыі "Ohne Titel". 1999.

несеная ў цэнтральную залу горада, з вядомымі імёнамі ўдзельнікаў, яна хоць і стала падзеяй, але не апраўдала надзей, не стала той эмацыянальнай разрадкай, перажыўшы якую, хочацца нешта рабіць дзеля запаўнення гэтай самай пустаты. Прэтэнзій было шмат, і самі арганізатары трапілі ў складаную сітуацыю, якая выйшла з-пад кантролю. На суб'ектыўную думку аўтара гэтых радкоў, скразняк (тая ж пустата) у экспазіцыі адбыўся з-за адсутнасці аднаго з цэнтральных праектаў, які быў выключаны ў апошні вечар перад вернісажам. Серыя "Рэферэндум-99" Віталя Ражкова ("Бісмарка") утрымлівала некалькі ксеракопій з выявамі фотаздымка мастака з персанажамі — ветэранам, дзяўчынкай, жанчынай. У працэсе выставы аўтар прапаноўваў правесці рэферэндум грамадскай думкі і спецыялістаў-мастацтвазнаўцаў. Вядома, што адно з пытанняў датычыла саміх ксеракопій: ці вартыя яны знаходзіцца ў Музеі Вялікай Айчыннай вайны? Пасля чаго планавалася выканаць "волю народа". Патэнцыял, які месціўся ў гэтай спробе справакаваць дыскусію, не быў рэалізаваны па волі куратараў. У час дасягнуты ўяўны кампраміс (па сутнасці — "кастрацыя" першапачатковай ідэі) пазбавіў у рэшце рэшт усю акцыю моманту непрадказальнасці, не даў падзеям развівацца натуральным шляхам, пакінуўшы надзею на магчымасць рэальнага руху толькі аптымістам.

У чаканні наступных падзей. Гэта толькі два прыклады мастацкіх акцый за апошні час. Магчыма, яны не сталі найбольш яркімі падзеямі "мёртвага" летняга артыстычнага сезона, але падрыхтоўваюць да ўспрымання восеньскага Фестывалю перформансаў пад эгідай Асацыяцыі сучаснага мастацтва.

Пераклад з рускай мовы

M

Зміцер Вішнёў

ЦЫКЛ НА ЗАДАДЗЕНЫХ ТРАЕКТОРЫЯХ

"Цыкл" меў некалькі фазаў, якія можна было лічыць па колькасці залаў, па колькасці мастакоў або па колькасці інсталяцый і аб'ектаў. Як напісаў ва ўлётцы аўтар агульнай канцэпцыі "цыклопа" Аляксей Іваноў: "Цыкл — ланцуг падзей, разнародных аскепкаў культур, фрагментаў сучаснай цывілізацыі, вытрымак з інфармацыйных струменяў, кадраў кінафотадакументаў, пластычных фіксацый". Тым не менш "Цыкл", прадстаўлены Аляксеем Івановым, Арцёмам Рыбчынскім, Сяргеем Ждановічам у Нацыянальным цэнтры творчасці дзяцей і моладзі, меў і пэўную бясфазнасць, што толькі дадавала багацейшага каларыту мастацкаму праекту.

Я б распачаў агляд "цыклапічнай" акцыі са склепа № 1, дзе быў афармлены па-свойму лакальны праект Арцёма Рыбчынскага "Му-



Частка экспазіцыі "Культ асобы Зміцера Вішнёва". Галерэя "Бергамот". Брэст, 1998.



Сяргей Ждановіч. Інсталяцыя "Чырвонае святло" з серыі "Формула табу". 1999.

міфікацыя". "Фіксаванне формы, фігуры, знака. Фіксаванне прастораў. Фіксаванне дакранання..." — урывак з тэксту Рыбчынскага цікавы, хоць сама ідэя і не вылучаецца навізной. Бо цяжка, мабыць, падлічыць усе мерапрыемствы, зробленыя толькі ў Беларусі і прысвечаныя гэтай тэме. Да прыкладу, апошнія з гэтага незлічонага шэрага адбываліся ў 1998 і 1999 гадах. Так, летась у Брэсце ў галерэі "Бергамот" прайшла міжнародная акцыя "Чацвёра і Вішнёў-аб'ект", дзе прагрукатала масіраваная атака скасцянелых і зумміфікаваных вобразаў. Праз нейкі час у рамках міжнароднай выставы-акцыі "Час. Прастора. Асоба" здзейсніў перформанс "Муміфікацыя АХпр-189Б" Тэатр псіхічнай неўраўнаважанасці. А на пачатку 1999 года ў кінатэатры "Змена" я і Ілля Сін прапаноўвалі гледачам пакаштаваць мазгі Альгерда Бахарэвіча, складзеныя з фаршу, трускалак і пральнага парашку. Ва ўсіх вышэйпрыгаданых падзеях прысутнічала тэма муміфікацыі. Таму аб'екты Рыбчынскага могуць быць цікавыя хіба што візуальнымі сродкамі. Так, замест бінтоў, пластыраў, прыбіральнай паперы, якія выкарыстоўваліся ў згаданых праектах, прапаноўваліся мокрыя прасцірадлы і чорная тканіна. Іншая сітуацыя, калі аўтар заяўляе, што вантробы аб'ектаў былі прыгатаваныя год таму і ўжо фіксаваліся на фотастужку і дэманстраваліся блізкім і сябрам... Тады гэты калідор набывае гістарычную каштоўнасць. Звяртае ўвагу, безумоўна, знакавасць зумміфікаванага склепа, якой часта не стае творам найсучасных творцаў.

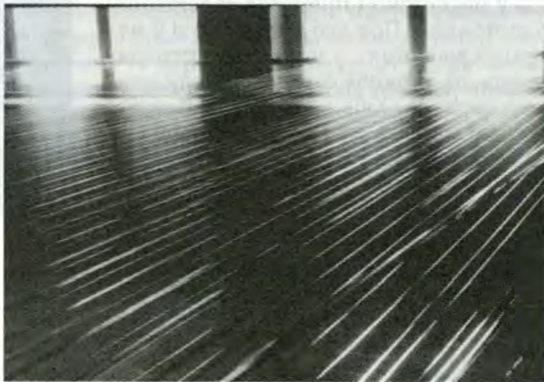
Аляксей Іваноў, які выступіў у ролі галоўнага ланцуга "Цыкла", больш за ўсё зацікавіў перформансамі. Ён звярнуў на сябе ўвагу ўжо ў фае, дзе зайграў, седзячы спінай да наведвальнікаў, на віяланчэлі. Наступнай фазай Іванова стала гукавая інсталяцыя "Народны цыкл", якую ён прадставіў у тэатральнай зале. Конусападобная канструкцыя, зробленая з драбінаў і абцягнутая сіняй кобальтавай тканінай, утрымлівала ўнутры жанчыну-спявачку. Тут спалучыліся моманты старажытнага фальклору і сучаснага мастацтва. Марсель Дзюшан, калі спрабаваў уключыць пісуар у нью-йоркскую выставу 1917 года, напэўна, і не думаў, што на яго можна пасадзіць шаманку з бубнам. Больш шчыльна да рытуальных і чарадзейскіх патаемнасцяў падышоў Сяргей Ждановіч. Ягоная гукавая інсталяцыя "Інфармацыйная прастора", па сутнасці, з'яўлялася залай, дзе тварыліся заклінанні. Па прызнанню аўтара, на мантаж інсталяцыі пайшло ад 10 да 12 магнітафонных касет. Пакой утрымліваў таксама люстэркавае вядзьмарства. Здавалася, што ў свядомасці нацягваюцца трубы, якія трымаюць роўныя струны стужак, і недзе на перыферыі свету голас нешта апавядае па-нямецку і раздвойваецца. Прычым аб'ём інсталяцыі ўсяго 7х12 метраў — гэткі чэрап шатанскага дзейства. Цалкам верагодна, што тутэйшыя мазгавыя сцяжынкі дацягваюцца да нервовых канчаткаў Ёзэфа Бойса.

Перформансы Аляксея Іванова пакінулі неаднародныя ўражанні. Так, "Блоў-ап", занадта экспрэсіўны, хоць і даволі ідэалагічны, атрымаўся зацягнутым па часу. Праўда, я адзначыў бы ягоны кантэкст, які фактурна падзяляецца на дзве канцэпцыі: першая — мастак мае права рабіць скульптуры і з жывых людзей; другая — уратаванне дзіцячых душаў ідзе праз мастацтва. А вось "Чорны-чырвоны-белы" хоць і празмерна тэатралізаваны, але выдатна кладзецца на прастору харэаграфічнай залы. Здзейснены сусвет смачны як па сваёй празрыстасці, так і па актуальнасці. Таму музычнае афармленне добра сканцэнтравала падзею, што разгарнулася перад гледачамі. На гэтым фоне мастак, захінуты ў нешта антычнае або самурайскае, поўзаў па гіпсавых формах, па кавалках калонаў... Дзве антычныя танцоўшчыцы акампанавалі яму сваімі пластычнымі рухамі і таямнічымі позіркамі. Любоў Іванова да вялікіх канструкцый выявілася і тут. Завяршалася дзейства каля агромністага шатра з лесвіцамі. Тут мастак выліў на падлогу тры вядры чырвонай фарбы і залез у імправізаванае жытло. Схема будавання перформанса арыгінальная сваімі праявамі. Перформанс высвеціўся, як кавалак фотапаперы на праяўцы, а пасля нібыта слізгануў у фіксаж. Мне ён чымсьці нагадаў інсталяцыю "Бяспечны алкаголь" Юрася Барысевіча, зробленую ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі на выставе "Праз шкло", якая праходзіла ў рамках міжнароднай выставы-семінара маладых мастакоў. Тады на часопісным століку гледачу прапаноўвалася адкаркаваная бутэлька брэндзі, побач з якой стаялі тры высокія кілішкі. Усё б добра, ды ўсе гэтыя рэчы былі апрануты ў прэзерватывы. У інсталяцыі і перформансе назіраецца агульны момант — перспектыва працягу. Так, "Чорны-чырвоны-белы" ўжо ладзіўся тры разы: першы — у Познані, другі і трэці — у Мінску. Перформанс прасякнуты ідэяй тыражавання і бясконцасці творчага акта.

Я б вызначыў залу з графічных карцінаў Іванова пад назвай "999" як асобны ланцуг або фазу ў праекце. Тэма кармы, тэма сак-



Акварыумы для муміфікацыі Вішнёвых і Камера для Вішнёвай рыбіны. Галерэя "Бергамот". Брэст, 1998.



Інсталяцыя Сяргея Ждановіча "Інфармацыйная прастора". Мінск, 1999.



З перформансу Аляксея Іванова "Чорны – чырвоны – белы". Познань, 1998.

рэтнага акорда скрыжавання целаў — усё прысутнічала тут. "Сезон ці не сезон?" — пытанне, якое паўстае бадай што перад кожнай з 17 графічных прац.

Склеп № 2 з творамі Сяргея Ждановіча можна ахарактарызаваць як апошні плацдарм "Цыкла". Экзістэнцыяльны праект "Tabula Rasa", які ўсмактаў у сябе некалькі прастораў — "Формула табу 1", "Формула табу 2", "Формула табу 3", "Ohne Titel", "Табу інфармацыі" і іншыя. "Тытанічная праца" — гэтая формула таксама належыць склепу № 2. І карабель "Тытанік" да склепа № 2 мае самае непасрэднае дачыненне. Бо перад намі: чыгунная ванна з вадой і кавалкамі цэменту, графічныя крыжы на дне металічных тазікаў з пукатымі вуснамі над вадой, творы, выкананыя з дахавай бляхі і выстаўленыя адваротным бокам да гледача, старажытны сейф з воблакамі святла і г.д. "Перш чым прыйсці да новага, увайсці ў новы стан, я забываю ці знішчаю папярэдняе — усё тое, што не дае мне зрабіць наступны крок", — кажа ў раздрукоўцы Ждановіч. Так, набліжэнне да пэўнага вакууму надае натхнення мастаку для запаўнення пустэчы. Праз гэтыя, па-свойму бясконцыя перапляценні склепа № 2 Ждановіч ужо на падыходзе да новай бездані. Хіба наркаману часам не падаецца, што ён можа з дзевяціпавярховіка сігануць ластаўкай? Але тут перадусім адбываецца новы шаманскі акт. Сіла надзвычайнага скручвае высокую матэрыю ў новыя капілярныя сістэмы. Так было і на акцыі "Chron-A-Top", якая праходзіла сёлета ў Рэспубліканскім палацы мастацтваў, калі чорныя постаці пад магічныя заклінанні і барабанны пошчак знішчалі тэкставыя прэры, ўтвораныя мастачкай Ірынай Зелянковай і выпадковымі наведнікамі.

M

Аляксей Хадыка

ПАРТРЭТЫ СЯМ'І АГІНСКІХ

Тэма прысутнасці беларусаў і беларускай культуры ў выяўленчым мастацтве Заходняй Еўропы XVII — XVIII стст. і сувязяў, усталяваных яе коштам паміж мастацкімі школамі кантынента, распрацавана ў нас пакуль яшчэ слаба. Між тым паказаць яе важкасць не вельмі складана, нават калі абраць абмежаваны фрагмент беларускай элітарнай культуры, у межах якой міжнародныя дачыненні ўсталёўваліся асабліва хутка. Дзеля дасягнення гэтай мэты аўтар спыніўся на некалькіх эпізодах з гісторыі старабеларускага магнацкага роду Агінскіх, эпізодах, якія ў айчыннай літаратуры практычна не згадваліся.

Пачнём з сярэдзіны XVII ст., звернем увагу на спадчыну Рэмбранта, найбольш знакамітага еўрапейскага мастака таго часу. Ці маляваў калі-небудзь Рэмбрант на сваіх палотнах каго-небудзь з беларусаў? Пытанне на першы погляд можа падацца блюзнерскім: здаецца, нават за савецкім часам асоба слыннага галандскага мастака (можа, з прычыны таго, што нямала яго работ знаходзіцца ў маскоўскіх і піцерскіх калекцыях) была амаль што культавай. Пра яго шмат пісалі ў навуковых і папулярных выданнях, здымалі тэлеперадачы пра яго творчасць, на экранах дэманстраваліся замежныя стужкі пра мастака. Хіба магчыма, каб вялікі Рэмбрант партрэтаваў нашага суайчынніка, а мы пра гэта не ведалі? Аказваецца, магчыма. І напісаны Рэмбрантам беларус увасоблены зусім не на палатне сумніўнай сапраўднасці, а на адным з шэдэўраў майстра, які ўваходзіць у лік 30 — 40 хрэстаматыйных палотнаў з прыкладна 660, якія зберагліся да сённяшняга дня.



Рэмбрант. Польскі вершнік. Алей, 1655. 117х135.

Калі ў вас дома ёсць альбом твораў жывапісца, вы знойдзеце гэтую работу, якая доўгі час была загадкаю для гісторыкаў мастацтва. Яе гістарычная назва — "Польскі вершнік" (з калекцыі Фрык у Нью-Йорку, створана каля 1655) — дагэтуль хавае ад аматараў мастацтва партрэтны характар работы і імя (як і нацыянальнасць) паказанага чалавека. Такі лёс у твораў — адносна выпадковая назва (замацавалася дзякуючы асаблівасцям касцюма вершніка ўжо ў літаратуры XX стагоддзя, а касцюмы магнатаў Вялікага Княства Літоўскага і Польшчы ў XVII ст. былі вельмі падобныя) становіцца агульнапрынятай. Сапраўднае імя рэмбрантаўскай мадэлі зрабілася вядомым толькі на мяжы 1970-ых — 1980-ых гадоў, і не дзіва, што ў Беларусі гэтая гісторыя пакуль амаль невядомая. А ведаць яе варта, бо такім чынам еўрапейскія кантэксты беларускай культуры, нашы гістарычныя сувязі з кантынентам і ягонымі вялікімі геніямі (бо не толькі Рэмбрант выбіраў сабе мадэль, спартрэтаваны таксама выбарам мастака засведчыў свой густ і шанаванне таленту, ці не так?) зробяцца для нас больш відавочнымі. Рэмбранту замовіў партрэт наш зямляк, які быў старшым праваслаўнага брацтва пры Богаяўленскай царкве ў Магілёве, які фундаваў царкву ў Смілавічах (1668), даў першы ўнёсак на езуіцкі калегіум у Мінску (1680-ыя гады), які валодаў у Рагачове гістарычным староствам (прыкладна як цяпер раён) і вытворчасцю тут лясных тавараў, меў замак у Любчы і сядзібу ў Росі, атрыманую ў пасаг за жонкаю, Марцыбелай Ганнай Глябовіч, у 1663 годзе. Зрэшты, 15 траўня 1684 года гэты чалавек заняў пасаду, калі карыстацца сучаснымі словамі, прэм'ера ўсёй Беларусі і Літвы — ён быў абраны канцлерам ВКЛ і перайшоў на той час з праваслаўя ў каталіцызм. Дык што ж гэта за чалавек "вялікай фартуны", увекавечаны слаўным пэндзлем? Гэта — Марцыян Аляксандр Агінскі (1632 — 1690), у дадатак да вышэйшай пасады канцлера яшчэ троцкі ваявода (з 1670) і сеймавы пасол, сын бацькоў з двух старажытных беларускіх родаў — Аляксандра Агінскага і Кацярыны Палубінскай[1].

Гісторыя партрэта вядомая толькі з канца XVIII ст., калі вялікі гетман ВКЛ Міхал Казімір Агінскі прадаў яго ў 1791 годзе ў калекцыю апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага[2]. Венцаносны аматар прыгожага змясціў палатно ў сваім палацы ў варшаўскіх Лазенках. У інвентары палаца за 1793 г. жывапіс быў ацэнены ў 180, праз два гады — у 200 дукатаў. Пасля смерці караля спадчынным шляхам твор перайшоў да князя Юзафа Панятоўскага, затым да яго сястры, Тэрэзы Тышкевіч. Калі на спадчыну Панятоўскіх у 1814 г. хціваe вока паклаў расійскі сенатар Навасільцаў, карціна была тэрмінова прададзена Ф.К.Любецкаму, які з патройнай выгадай перапрадаў яе віленскаму біскупу Ераніму Страйноўскаму. Пасля, з пасагам ягонай пляменніцы Валерыі, яна перайшла ва ўладанне сям'і Тарноўскіх разам з сядзібай у Гарохаве, дзе была змешчана перад 1821 г. Тарноўскія двойчы адпраўлялі палатно (у 1834 г. яго перавезлі ў палац у Дзікаве) на рэстаўрацыю ў Вену (1833 і 1877). У час першай рэстаўрацыі, пры перамяшчэнні твора на новы падрамнік, памеры яго былі механічна зменшаныя, другім разам, нягледзячы на рэшткі подпісу Рэмбранта, венскія эксперты выказалі думку пра аўтарства іншага мастака — Арта дэ Гельдэра. Толькі ў 1898 годзе, падчас вялікай выставы твораў Рэмбранта ў Амстэрдаме, куды гаспадары выслалі карціну па парадзе польскага даследчыка Е.Мычэльскага, дзякуючы працы больш кваліфікаваных спецыялістаў аўтарства вялікага галандца было засведчана канчаткова і назаўсёды. Нарэшце, граф Здзіслаў Тарноўскі праз галерэю Карфакс у Лондане вясной 1910 года патаемна прадаў карціну ў знакамітую нью-йоркскую галерэю Фрык (H.C.Frick Collection). Продаж выклікаў абурэнне польскай інтэлігенцыі, з беларускага боку артыкулам адгукнуўся В.Ластоўскі, які назваў твор партрэтам "лісоўчыка" — афіцэра аддзелаў палка казакоў Лісоўскага, што ўдзельнічалі ў трыццацігадовай вайне ў Еўропе, і прароча заззначыў, што героем партрэта можа быць беларускі шляхціц.

Зрэшты, казаком лічыў мадэль на партрэце і Міхал Казімір Агінскі, пішучы пра гэта ў 1791 годзе ў лісце каралю. У 1797 годзе другое імя, пад якім у XIX — XX стст. была вядомая карціна — "Лісоўчык" — даў ёй у сваіх запісах кароль Станіслаў Аўгуст. Перад тым як палатно перайшло да Страйноўскіх, узнікла паданне, што на ім намаляваны адзін з афіцэраў Лісоўскага, палкоўнік Станіслаў Страйноўскі, які ўдзельнічаў у еўрапейскай кампаніі наёмнага казацкага войска ў 1622 — 1624 гг., таму віленскі біскуп і заплаціў за карціну 500 дукатаў, значна больш, чым яна ацэньвалася ў каралеўскай калекцыі. Сямейная версія вызначыла памылкова ранняе датаванне часу ўзнікнення палатна (1622 — 1630 гады). У каталозе Амстэрдамскай выставы 1898 года карціна называлася "Польскі вершнік ва уніформе рэгімента Лісоўскага", але без вызначэння прозвішча партрэтаванага. Навуковая дыскусія, што разгарнулася вакол гісторыі карціны ў 1900-ыя гады, пацягнула за сабой некалькі высноваў: пра больш позні час яе стварэння — у 1650-ыя гады, пра няпэўнасць сувязі спартрэтаванага з кімсьці са Страйноўскіх (замест гэтага выказвалася думка, што на палатне паказаны сын мастака Цітус, апрануты ў "цэнтральна-ўсходнееўрапейскі" вайсковы касцюм, вядомы Рэмбранту з гравюраў і назіранняў за прадстаўнікамі пасольстваў, што наведвалі Амстэрдам) і нават пра вобразна-сімвалічны характар выявы. Урэшце, менавіта адсутнасць сувязі з сямейнай гісторыяй Страйноўскіх — Тарноўскіх падштурхнула Здзіслава Тарноўскага да продажу карціны ў ЗША.

Далейшае жыццё шэдэўра ў мастацтвазнаўчых даследаваннях насычанае цікавымі паваротамі, бліскучымі гіпотэзамі інтэрпрэтацыі ягонага зместу, прапанаванымі ў XX ст. сусветна вядомымі гісторыкамі мастацтва. Падчас Другой сусветнай вайны з'явілася праца Юліуса С. Хелда, які, развіваючы версію пра сімвалічнае значэнне вобраза і наследуючы яшчэ аднаго знаўца, Хінда, грунтуючыся на прапанаваным Э.Панофскім тлумачэнні зместу не менш славутай гравюры А.Дзюрэра "Рыцар, смерць і д'ябал" (1513), угледзеў у "Польскім вершніку" вобраз хрысціянскага рыцара — абаронцы веры. Хелд пагаджаўся з гіпотэзай конніка — абаронцы ўсходніх межаў хрысціянскай Еўропы ад турэцкай навалы або дзікіх усходніх жыхароў ускраінаў кантынента і, не прызнаючы пытанне пра нацыянальнасць воіна істотным, заўважаў, што ім мог быць і венгр, і трансільванец, і паляк. Версія Хелда засноўвалася на вядомым факце росту з XV ст. у грамадскай думцы і літаратуры Заходняй Еўропы папулярнасці культу хрысціянскіх рыцараў, што сцераглі непарушнасць межаў еўрапейскай цывілізацыі. Наступную літаратурную гіпотэзу ў 1948 годзе прапанаваў Вільгельм Р. Валенцінер, які звязаў карціну Рэмбранта з легендарным Гійсбрэхтам ван Амстэлем, што пакінуў ахоплены полымем Амстэрдам дзеля заснавання "Новай Галандыі" ў Памераніі. Гэты сюжэт выкарыстоўваўся ў тэатральнай пастаноўцы трагедыі Йоста ван дэн Вондэля "Гійсбрэхт ван Амстэль" у 1637 годзе і мог быць вядомы Рэмбранту.

Пазней А.Б. дэ Врыз выказаў кампрамісную ідэю: "З'яўляецца гэты твор конным партрэтам, увасабленнем гістарычнай асобы ці Хрысціянскага воіна? Вылучаліся ўсе гэтыя версіі, што толькі доказвае прывіднасць межаў паміж рэлігійным, гістарычным і партрэтным жанрамі ў творчасці Рэмбранта. Малады коннік ставіць нас у першую чаргу не перад пытаннем, хто ён ёсць, але — у якой якасці ён выступае: вандроўнік, паглыблены ў прасторы загадкавых думак, у пустынным краявідзе, які знікае з поля нашага зроку... Дух Рэмбранта настолькі насычае тэматычную сутнасць выявы, што ў выніку адметнасці розных стыляў і інтэрпрэтацый перамешваюцца".

Новыя накірункі ў спробах зразумець загадкавы вобраз вызначылі публікацыі бліскучага польскага знаўцы гісторыі зброі Здзіслава Жыгульскага-малодшага (у 1964, 1965 і 1969), які прааналізаваў асаблівасці строю і зброі Рэмбрантавай мадэлі. Выснова даследчыка: мастак выключна дакладна перадаў усе дэталі — касцюм, тыпы луку і шаблі, своеасаблівую шапку-"кучму" і характар іх выкарыстання — знешняга выгляду воіна польскай (як высвятліцца пазней, правільней было б сказаць "польска-беларуска-літоўскай" з націскам на "беларускай") лёгкай кавалерыі. Жыгульскі спрачаўся з даследчыкамі, якія лічылі палатно "жанравай" карцінай, і настойваў на тым, што "Рэмбрант маляваў рэальнага польскага конніка". Некаторыя навукоўцы заўважалі таксама, што знешнасць конніка ўвогуле адпавядала цікаўнасці мастака да экзатычных касцюмаў, да ліку якіх, безумоўна, могуць быць аднесены гістарычныя тыпы касцюмаў Рэчы Паспалітай XVII ст.



Ф. дэ Ла Круа. Партрэт Рыгора Антонія Агінскага, польнага гетмана ВКЛ. Алей, 1702.

Магчыма, самую цікавую інтэрпрэтацыю зместу палатна прапанаваў буйнейшы мастацтвазнаўца XX ст. дырэктар Нацыянальнага музея ў Варшаве Ян Беластоцкі. Ён звярнуўся да вядомай працы польскага пратэстанта, лідэра сацынііян, Йонаша Шліхтынга "Apologia pro veritate accusata...", надрукаванай у Амстэрдаме ў 1654 годзе пад псеўданімам "Eques Polonus" ("Польскі вершнік"), вастрыня якой была накіравана на абарону рэлігійных свабод як на радзіме аўтара, так і ў Еўропе; яе ідэя магла хваляваць вялікага галандскага мастака. Гэта выглядала тым больш верагодна, што "польскія антытрынітарыі зрабілі хіба што найбольшы ўнёсак у галандскае рэлігійнае жыццё як найбольш незалежная, ліберальная і сучасная група дысідэнцкага руху той эпохі... Галандыя стала важным месцам сацыніянскай эміграцыі з Польшчы". У першыя дзесяцігоддзі XVII ст. у Галандыі, у Лейдэне, навучаліся польскія сацыніяне Самуэль Пшыпкоўскі і толькі што прыгаданы Шліхтынг. Працы галандскіх саюзаў сацынііян друкаваліся ў Польшчы, творы польскіх антытрынітарыяў — у Галандыі. Калі пазіцыі сацынііян у Рэчы Паспалітай ускладніліся, а ў 1658 годзе для іх здарылася сапраўдная катастрофа — яны былі выгнаны з краіны — некалькі групаў выгнаннікаў знайшлі прытулак у Галандыі.

Адначасова даследчык звярнуў увагу на прадстаўленую некалькімі гравюрамі ў мастацтве XVII ст. іканаграфію польскіх конных воінаў. На гэтых аркушах, якія таксама звычайна называліся "Eques Polonus", розныя аўтары, у тым ліку італьянец Стэфана дэла Бела, што працаваў у Польшчы, а пасля 1647 — у Амстэрдаме, і Абрахам дэ Бруйн (гравюра 1577 г.), паказвалі тыпы ўзброеных вершнікаў польскага войска, прычым так, заўважаў Беластоцкі, што было відаць: салдат адначасова і коннік, і шляхетная асоба. "Ідэя Eques Polonus як мужнага змагара за рэлігійную вольнасць магла запаліць творчую фантазію Рэмбранта. Яна накіравала ўвагу мастака да канкрэтнай выяўленчай традыцыі, такой, якая прадстаўлена творам Абрахама дэ Бруйна, ... і да рэальных, сапраўдных "польскіх

вершнікаў". Істотным з'яўляецца тое, што Беластоцкі, выводзячы аўтарскую задуму ад рэлігійна-грамадскай ідэі і філасофскага твора, прызнае выяўленчую дакладнасць вобраза, "заснаванага на назіраннях рэальнага польскага конніка, што надае выяве партрэтныя якасці" пры тым, што задума ў цэлым далёкая ад партрэта.

У далейшым дыскусія вакол палатна вялася ў кантэксце варыяцый ужо выказаных гіпотэз, за выключэннем версій Коліна Кэмпбэла, які бачыў у "Конніку" развіццё тэмы падарожжа біблейскага блуднага сына, і Канегейтэра. Апошні прыгадаў факт пастаноўкі ў Амстэрдаме ў 1647 годзе п'есы "Жыгімонт, польскі князь", адна з гераінь якой, жанчына, пераапранутая па-мужчынску, конна выпраўляецца на вайну ў абарону айчыны. Гэты тэматычны сюжэт адгукнуўся пазней у паэме "Гражына" А.Міцкевіча. Як затым высветлілася, Канегейтэр блізка падышоў да разгадкі ідэі палатна.

А бліжэй за ўсё да адкрыцця таямніцы наблізіўся ў 1974 годзе Бен Брус. Даследчык адзначыў, што вобраз Рэмбранта тыпалагічна вельмі падобны да рэальных конных партрэтаў у галандскім мастацтве XVII ст., і прапанаваў бачыць у мадэлі Марцыяна Аляксандра Агінскага або Шымана Караля Агінскага (пам. 1699), які ажаніўся з Тытыяй Стаакманс каля 1644 і жыў у Ґронінгене ў 1648 — 1653.

У 1981 годзе гіпотэза Бруса была пацверджана Юліюшам А. Храшчыцкім у артыкуле "Польскі вершнік Рэмбранта: алегорыя ці партрэт?". Даследчык прыцягнуў да параўнаўчага аналізу работы вучня Рэмбранта Фердынанда Бола, які часам выконваў заказы каралеўскага двара Рэчы Паспалітай (напісаў партрэты каралевіча Жыгімонта Казіміра Вазы і каралевы Марыі Луізы Ґанзага). У 1971 годзе на аўкцыёне ў Шартры ў прыватную калекцыю быў прададзены яшчэ адзін партрэт Бола, сігнаваны літарамі "M.O.S.T.R". На той час манаграма ўжо была расшыфраваная даследчыкамі як Марцыян Агінскі (Ogiński), стольнік троцкі. Пасаду стольніка М.А.Агінскі сапраўды займаў з 1647 г. Антрапаметрычны аналіз, заказаны даследчыкам, даў пераканаўчы вынік: на палотнах Бола і Рэмбранта паказаны адзін і той самы чалавек.

У біяграфіі беларускага магната сапраўды вылучаецца "галандскі" перыяд: у 1650 годзе ён быў зарэгістраваны ў метрыцы універсітэта ў Лейдэне як 19-гадовы "polonus" (нярэдкая блытаніна з вызначэннем нацыянальнасці жыхароў ВКЛ у еўрапейскіх дакументах XVII — XVIII стст. Вызначыць палякам праваслаўнага магната з Беларусі, які ўсе свае пасады і маёнткі меў у Беларусі або на беларуска-літоўскім памежжы і нічога — у Польшчы, мог толькі маладасведчаны ў геаграфіі і гісторыі галандскі канцылярыст). Партрэт Бола быў напісаны да 1654 года, калі Агінскі атрымаў ужо новую тытулатуру — троцкага харужага. Больш рэпрэзентатыўная работа Рэмбранта паўстала каля 1655 года. Твар Агінскага лёгка пазнаецца на гэтым партрэце, а вогнішча ля ўзгорка на заднім плане ("агонь"), сэнс якога ў кампазіцыі раней заставаўся незразумелым, недвухсэнсоўна ўказвае на прозвішча — Агінскі.

Гістарычны кантэкст падзей 1654 — 1655 гадоў добра вядомы. У чэрвені 1654 выбухнула вайна ВКЛ з Масквой, за якой праз год надарылася інвазія шведаў. Галандскі флот, бароняч гандлёвыя інтарэсы краіны (купля-продаж зерня), пад кіраўніцтвам ван Васенаэра Обдама прыняў удзел у саюзе з Рэччу Паспалітай у зняцці шведскай блакады Ґданьска. Урэшце шведы былі разбіты на моры пры Зундзе ў 1658 г.

Канва падзей дазволіла Ю.А.Храшчыцкаму бліскуча прачытаць змест рэмбрантаўскага партрэта-алегорыі. Малады Агінскі паказаны на фоне ўзгорка з замкам, вельмі падобнага да віленскай Замкавай гары, убачанай з захаду, у атачэнні лёгкай аўры залатых промняў, як сімвал добрага пачатку. Дарэчы, і замак, у якім раней часам бачылі вобразы Рыма або Іерусаліма, нельга непасрэдна атаясамліваць толькі з Вільняй. У рэчышчы эмблематычнай традыцыі гэта — вобраз дабрачыннасцяў: мужнасці, цвёрдасці і вернасці (Fortitudo i Fides). Вобраз юнага ваяра праменіць упэўненасцю ў сваім гераічным пакліканні. Як на вайсковым парадзе, у святле заходзячага сонца, на фоне "чатырох элементаў" сусвету (зямлі, агню, паветра і вады — рэчка пры ўзгорку) ён праязджае перад гледачом.

Шматпланавы сэнс рэмбрантаўскага шэдэўра выяўляецца на некалькіх узроўнях, кожны з якіх, сутыкаючыся з іншымі, адыгрывае значную ролю. У палітычным сэнсе Рэмбрант увасабляе ідэю вызваленчай вайны ВКЛ і ідэю саюза Галандыі з Рэччу Паспалітай. Як партрэт — гэта выява беларускага магната Марцыяна Аляксандра Агінскага ў гістарычна дакладных строі і ўзбраенні. Персанальны кантэкст самога Агінскага — тэма маладога студэнта, які вяртаецца на Радзіму як салдат, што ідзе на справядлівую вайну, поўны веры ў будучыню, якую мусіць адваяваць. Нарэшце, персанальны кантэкст самога мастака, якога праз год чакалі цяжкія выпрабаванні: суд, пазбаўленне маёмасных правоў, барацьба за годнае жыццё, — гэта глaрыфікацыя мадэлі і праслаўленне праз яе поўнае сілаў юнацтва, яго доблесцяў і жыццёвых амбіцый. Нарэшце, заўважае Храшчыцкі, сэнс заказу партрэта Агінскім такі самы, якой была ў салдатаў XX ст. завядзёнка фатаграфавацца перад адыходам на фронт. Шчымлівае развітанне, можа, назаўсёды... Для нашчадкаў ВКЛ, дададзім ад сябе, палатно Рэмбранта ўтрымлівае яшчэ адзін алегарычны вобраз. Перад намі персаніфікаваная адвечная Пагоня, гэтым разам павернутая супраць ворагаў на ўсходзе...

Агінскаму пашанцавала ацалець у страшных войнах сярэдзіны XVII ст., хоць давялося змагацца на розных франтах. Ён удзельнічаў у Андрусаўскіх перамовах з Масквой і выпраўляўся ў пасольстве Кш. Гжымультоўскага ў Маскву ў 1686 г. (ужо ў рангу канцлера ВКЛ) дзеля заключэння неспрыяльнага для Рэчы Паспалітай "вечнага міру" з агрэсіўным усходнім суседам. Але больш за ўсё пашчасціла Агінскаму ў тым, што ён назаўсёды застаўся ў гісторыі сусветнай культуры — у вобразе маладога, устрывожанага, але поўнага надзеі і веры афіцэра, які выпраўляецца змагацца за Айчыну. Можа, зорка мастацтва не выпадкова стаяла над яго лёсам: калі ў 1663 годзе ён ажаніўся з Марцыбелай Ганнай Глябовіч, то стаў уладальнікам маёнтка ў Росі. І менавіта ў роскім палацы з XVII да XX ст. намаганнямі яго гаспадароў (пазней Россю валодалі Патоцкія) узнікла адна з самых вялікіх у Беларусі прыватных калекцый жывапісу, якая цяпер захоўваецца ў Вілянуўскім палацы ў Варшаве. Але гэта ўжо асобная гісторыя[3].

А.Лішэўская. Партрэт Міхаіла Казіміра Агінскага. Алей, 1755. 192х112,5.

Кантакты з галандскай культурай не абмяжоўваліся для беларускага мастацтва ў XVII ст. толькі палатном Рэмбранта. Істотнымі былі ўплывы, якія пашыраліся на Беларусь праз Ґданьск, дзе працавалі Врэдэман дэ Врыз і майстэрня ван дэн Блокаў (з апошняй звязваецца надмагільны помнік Станіславу Радзівілу ў віленскім бернардынскім касцёле). Асабліва значны ўклад у развіццё беларускай гістарычнай карціны, што ўвасобіла некалькі важных эпізодаў казацкіх войнаў, унёс галандскі жывапісец і графік Абрахам ван Вестэрфельд, якога гетман Януш Радзівіл (1612 — 1655) запрасіў суправаджаць сябе падчас ваенных кампаній[4]. Вестэрфельд стаіць таксама ля вытокаў беларускай сатырычнай гравюры — апрача агульнавядомай гравюры з партрэтам Багдана Хмяльніцкага ён зрабіў таксама яе карыкатурную версію, якая паказвала сапраўднае стаўленне беларусаў да пачынальніка крывавай казацкай авантуры. На ёй Багдану дамаляваны асліныя вушы і казліныя рогі[5].



Абрахам ван Вестэрфельд. Уезд гетмана Януша Радзівіла ў Кіеў у 1651 г.

Яшчэ адзін акцэнт знешніх сувязяў беларускай культуры — Францыя, асабліва з часоў Людовіка XIV. Ён узмацняецца з канца XVII ст. і звязаны непасрэдна з Парыжам, з імёнамі лепшых майстроў. Так, у 1692 годзе ўзнік "Партрэт Яна А.Морштына з дачкою Ізабэлай" (Шэрбур, Музей Анры), які належыць пэндзлю стваральніка "вялікага стылю" парадных тэатралізаваных кампазіцый Гіяцынту Рыго (1659 — 1743), улюбёнага партрэтыста Людовіка XIV і французскай эліты. Перакладчык "Сіда" на польскую, каронны падскарбій Я.А.Морштын пакінуў радзіму ў 1683 г., выступаючы супраць праагстрыйскай палітыкі Яна III, каб скончыць жыццё ў эміграцыі. Занатаваная на палатне сцэна ў аранжарэі французскай сядзібы Морштына паказвае бацьку напярэдадні развітання з дачкой, якая выйшла замуж за віленскага кашталяна Казіміра Чартарыйскага (іх унукам будзе кароль Станіслаў Аўгуст). Над Ізабэлай схіляецца галіна апельсінавага дрэўца ў квецені — знак будучага шлюбу, ля ног — макі, сімвал сну, забыцця былых хваляванняў. Сам вобраз, нягледзячы на інтымнасць сцэны, надзвычай парадны, ён уражвае вытанчанымі, але ганарлівымі паставамі мадэляў, багаццем аксесуараў, касцюмаў. Цудоўная колеравая гама выдатна таніравана і ажыўлена акцэнтамі бліскучага блакіту тканіны сукенкі дзяўчыны і стрыманым бронзавым колерам аксаміту ў адзенні бацькі. У кампазіцыі адчуваецца ўплыў жывапісу П.Міньяра[6]. Сярод заказчыкаў Рыго ў 1713 г. з'яўляецца нарэшце і беларускае прозвішча — "граф Агінскі, ваявода", які заплаціў за заказ 200 ліўраў. Відавочна, гутарка ідзе пра Дамініка Агінскага, троцкага ваяводу (з 1709 г.). На жаль, лёс партрэта невядомы, за выключэннем таго, што ён, верагодна, як і палатно Рэмбранта, знаходзіўся ў галерэі Станіслава Аўгуста[7]. І ў далейшым Г.Рыго замаўляюць работы прадстаўнікі набілітэту Рэчы Паспалітай. Не абміналі яны ўвагаю таксама іншага знакамітага француза — П.Ларжыльера. Сувязі з французскай культурай асабліва актывізаваў латарынгскі двор Станіслава Ляшчынскага (Люнэвіль) і ягоных палітычных прыхільнікаў: ягоная прысутнасць у Францыі выклікае пэўную цікаўнасць да экзатычнай "польскай" тэматыкі ў літаратуры і тэатры, якая, аднак, увасаблялася, па словах К.Эстрэйхера, у далёкія ад рэчаіснасці формы[8].

Сапраўдная экспансія французскага стылю ў прыдворным мастацтве Рэчы Паспалітай пачынаецца з другога дзесяцігоддзя XVIII ст., калі ў 1716 г. пасаду "першага мастака Яго Каралеўскай Мосці" Аўгуста II атрымаў Луі дэ Сільвестр-малодшы (1675 — 1760), вучань французаў Ш.Лебрэна, Б.Булоня і італьянца К.Мараты. У Дрэздэне Л. дэ Сільвестр на 32 гады стаў асноўным партрэтыстам двух каралёў саксонскай дынастыі і іх шматлікіх прыдворных, увасобленых ягоным працалюбівым пэндзлем у еўрапейскіх уборах або касцюмаваных "па-сармацку" — не без долі тэатральнасці — у Дрэздэне і падчас ягоных паездак у Варшаву.

Мы сустракаем сярод работ мастака партрэт Аўгуста II, дзе кароль паказаны ў кунтушы і жупане, падперазаны стужкай ордэна Белага Арла, з шабляй і ў традыцыйнай для партрэта XVII ст. у Рэчы Паспалітай ганарлівай паставе "рукі ў бокі", але, тым не менш, ён застаецца тыповым прадстаўніком французскай прыдворнай плыні ў партрэтным жывапісе XVIII ст., далёкай ад нацыянальнага духу творчасці мастакоў шляхецкага асяроддзя. Такімі з'яўляюцца работы Л. дэ Сільвестра, што знаходзяцца ў зборах НММ Беларусі, — партрэты літоўскага канюшага Якуба Флемінга і яго другой маладой жонкі — Тэклі Радзівіл, дачкі канцлера ВКЛ Караля Радзівіла. Іх шлюб адбыўся ў 1725 г., калі, відаць, яны і былі намаляваны мастаком. Майстры высокага прафесійнага ўзроўню, з вытанчанай каларыстычнай манерай, партрэтысты саксонскага двара стваралі ў гэты перыяд самыя тэхнічна дасканалыя (на агульным фоне свайго часу) работы. Аднак іх прадукцыя часта з'яўляецца вынікам калектыўнай працы і ёй уласціва, як гэта было ў беларускім партрэце сармацкага тыпу, варыяцыя папулярнай кампазіцыйнай схемы. Узорам можа быць яшчэ адзін твор з "культурнай спадчыны" Агінскіх — выдатны партрэт Рыгора Антонія Агінскага (пам. у 1709), польнага гетмана ВКЛ, пэндзля француза Ф. дэ Ла Круа, (з калекцый саксонскай дынастыі, захоўваецца цяпер у Варшаве (1702, НМВ, інв.72522MN)). Ф.дэ Ла Круа працаваў у Варшаве, але свае творы накіроўваў звычайна ў Дрэздэн, дзе іх заканчваў той жа дэ Сільвестр[9]. У арыгінальных работах дэ Ла Круа таксама быў тыповым прадстаўніком французскай плыні ў культуры Рэчы Паспалітай XVIII ст.

Адной з найбольш позніх інтэрпрэтацый схемы Луі дэ Сільвестра можна лічыць чарговую сямейную памятку Агінскіх — "Партрэт Міхаіла Казіміра Агінскага" (каля 1755, НММ Беларусі) А.Лішэўскай, дрэздэнскай мастачкі, якая выканала заказ будучага вялікага літоўскага гетмана, відаць, у Дрэздэне, падчас ягонага працяглага еўрапейскага турнэ (1753 — 1761). М.К.Агінскі перад тым атрымаў ордэн Белага Арла (1754). Эфектная кампазіцыя з маладым чалавекам у кірасе і пунсовым аксамітавым камзоле, на фоне бачнай удалечыні батальнай сцэны амаль дэталёва паўтарае схемы парадных вобразаў Антуана Пэна і дэ Сільвестра, рэпрадуктаваныя ў гравюрах М.Бернігерота, дзе Аўгуст II быў паказаны як вайсковы трыумфатар. Адзіная розніца — постаць слугі. У названых вышэй прыдворных мастакоў слугою ў партрэтах Аўгуста II быў негрыцёнак.

Прапанаваныя эпізоды з гісторыі ўсталявання "еўрапейскіх кантэкстаў" беларускай мастацкай культуры не прэтэндуюць на поўнае раскрыццё заяўленай у артыкуле тэмы. Але тое, што шырыня еўрапейскіх сувязяў Беларусі ў XVII — XVIII стст. раскрываецца нават праз спадчыну толькі адной сям'і Агінскіх, пераканаўча паказвае і багатую разнастайнасць міжнародных кантактаў нашай культуры, і перспектыўнасць вывучэння ўзнятай праблемы.

Аўтар выказвае падзяку Research Support Scheme (Прага), Інстытуту адкрытага грамадства (1997); Kasie Mianowskiego (Варшава, 1997) за дапамогу ў даследчай працы.

[1] Rachuba A. Ogiński Marcjan Aleksander // Polski słownik biograficzny, XXIII-3, Wrocław, 1979. S. 618 — 620.

[2] Białostocki J. Rembrandt's "Equeles Polonus" // Oud Holland/ Quarterly for Dutch Art History. No 2/3 — Jaargang LXXXIV, 1969. P. 163 — 176; Chroscicki J.A. Rembrandt's Polish Rider. Allegory or Portrait?//Ars Auro Prior/ Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata. Warsaw, 1981. P. 441 — 448.

[3] Артыкул на гэтую тэму знаходзіцца ў друку: Хадыка А. Роская мастацкая калекцыя// Філаматы. 1999. № 4.

[4] Batowski Z. Abraham van Westerfeld malarz holenderski XVII w. i jego prace w Polsce// Przegląd Historii Sztuki, II, 1930 — 31 (wyd. 1932). S. 115 — 129.

[5] Aurea Porta Rzeczpospolitej: sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku (red. naukowy T. Grzybkowska). Gdańsk, 1997, T.II — Katalog. S. 338, il. 80.

[6] Ryszkiewicz A. Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L.Davida. Warszawa, 1967. S. 11 — 12.

[7] Lossky B. Portraits by Rigaud in the Slavic countries// Gazette des Beaux Arts. 1946, July. C. 30 — 40.

[8] Estreicher K. Bibliografia polska ogólnego zbioru. Kraków, 1938. T. XXXII. S. 332.

[9] Marx H. Die Gemalde de Louis de Silvestre. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1975. P. 43.

М



Віктар Дашук у мантажнай.

Віктар Дашук

УЛАДА КІНО*

У Старажытнай Грэцыі, у эпоху Перыкла, жыла знакамітая гетэра Фрына. Слава гэтай жрыцы кахання не саступала славе тагачасных філосафаў і ваяводаў, якія самі пакланяліся яе розуму, легендарнай прыгажосці, дасканаласці формаў, майстэрству і пачуццёвасці ў ложку. Сёння ўсе ведаюць тагачаснага скульптара Праксіцеля, але мала хто ведае, што Фрына была ягонай (і не толькі ягонай) музай, натуршчыцай і каханкай. І хто ведае, чыіх заслуг больш у дзівосных творах таго ж Праксіцеля: самога аўтара ці Фрыны?

Чым прыгажэйшы і разумнейшы чалавек — тым больш у яго ворагаў. У Фрыны асабліва шмат ворагаў было сярод жанчын. А жанчыны ў нянавісці больш небяспечныя, чым мужчыны. Аднойчы па даносу яна была прыцягнута да судовай адказнасці за знявагу багоў (быццам бы называла сябе багіняй). Трыбунал ужо збіраўся вынесці ёй смяротны вырак, але тут узняўся адзін з яе каханкаў, падвёў Фрыну да суддзяў і сарваў з яе вопратку. Перад судом паўстала жанчына дзівоснай прыгажосці.

"Хіба ж гэта не багіня?" — запытаўся Гіперыд (так звалі маладога аратара, які ўзяў на сябе абарону гетэры) і заклікаў суддзяў у імя прыгажосці апраўдаць яе! Грэкі вельмі шанавалі эстэтыку, дасканаласць формаў — і апраўдалі гетэру. Я думаю, гэта быў адзіны выпадак у гісторыі юрыспрудэнцыі, калі суд прыняў да ўвагі такі незвычайны доказ невінаватасці падсуднага.

Цела жанчыны — мастацкі твор, аўтарам якога з'яўляецца прырода. Увогуле, існаванне ў прыгажосці — адзіны сэнс жыцця. Дэпрэсіі трэба лячыць не алкаголем, а прыродай.

Прыкладам з гетэрай я хацеў падкрэсліць сілу візуальнага мастацтва ў параўнанні, скажам, з літаратурай ці музыкай. Тэатр і, у яшчэ большай ступені, кіно здольныя паказаць нам рэальную прыгажосць. Чаму ў большай ступені? У кіно можна прыблізіць твар, руку, дэталь, слязу; у тэатры слёз не бачна! Тэатр часта мусіць быць істэрычным, бо дробных дэталяў і тонкіх эмоцыяў здалёк не бачна.

Кіно — найбольш рэалістычнае мастацтва. Вы ніколі не задумваліся, чаму, напрыклад, кроў на карціне "Іван Жахлівы забівае сына" ўражвае значна менш, чым у любым ваенным фільме? Хоць ведаеш, што гэта бутафорыя. Чаму аголеная жанчына на жывапісным палатне ўзбуджае нас менш, чым гераіня фільма "Інтымны дзённік" Грынуэя? Чаму ў ніякім іншым мастацтве няма такога моцнага ўздзеяння на нашыя пачуцці?

По некалькіх прычынах:

1. Ілюзія рэальнасці.

Нам не трэба напружваць сваю фантазію, каб уявіць сабе, як выглядаў Бальзак, калі выказваў знакі ўвагі, пяшчоту да сваіх каханак: у фільме мы адразу бачым гэта, прычым зблізу. Літаратурны пацалунак і кінематаграфічны пацалунак уздзейнічаюць на сведку з рознай сілай. У кіно мы зазіраем у вочы герою — дзе яшчэ вы можаце гэта зрабіць?

2. Буйны план.

Ілюзія рэальнасці дазваляе гледачу саўдзельнічаць у экранных падзеях. Калі браты Люм'ер вынайшлі спосаб ажывіць фатаграфію, на прэм'еры фільма "Прыход цягніка" людзі ўцякалі з залы, каб не трапіць пад колы. Калі на экране з'яўляліся марскія хвалі — дамы падбіралі спадніцы.

У прыродзе кіно ёсць шмат такога, што цяжка зразумець, — штосьці містычнае, нават сатанінскае. Прыгадваю экраны, якія правяраюць кінамеханікі на студыі. Бывае, экран заліты пустым святлом, але ўсе ўтаропяцца і глядзяць — хвіліну, другую, пяць...

3. Чаканне адкрыцця.

Калі мы чытаем кнігу, у нас заўсёды ёсць магчымасць хуценька прагартаць яе і даведацца, чым усё скончыцца. У кіно магчымасці "прагартаць" фільм няма (калі не лічыць прагляд з відэамагнітафона).

Магнітнае поле вялікага экрана плюс магнітнае поле некалькіх соцень чалавек вакол вас — зразумела, што ў кінатэатры фільм уздзейнічае на вас мацней, чым калі паглядзець яго сам-насам па тэлевізару. А калі вы яшчэ трымаеце ў цемры руку дзяўчыны, што сядзіць у суседнім фатэлі...

Магічна-сатанінскую сілу кіно можа патлумачыць адно з апавяданняў Герберта Уэлса. Мастак напісаў партрэт д'ябла — і той наўпрост з малюнка пачаў гаварыць з ім, пачаў спакушаць. Мастак схапіў, нарэшце, пэндзаль і зафарбаваў палатно, але яшчэ доўгі час у тым месцы, дзе быў д'яблаў рот, фарба трэскалася і асыпалася: спакуснік хацеў дагаварыць, нешта растлумачыць...

Прыроду кіно можна параўнаць з агнём. Тысячу разоў вы бачылі захад сонца, агонь у печы, агеньчык свечкі, вясёлку ў небе... І ў тысяча першы раз яны (вясёлка ці агонь) спыняюць вас, уражваюць, прымушаюць глядзець і глядзець.

Каб зразумець прыроду кіно, трэба зразумець прыроду чалавека. У кіно ёсць прыцягальная сіла вечнасці, неспазнавальнасці прыроды і самога сябе, ёсць генетычная сувязь з першабытнымі інстынктамі чалавека.

Кіно і тэлебачанне сталі магутнай зброяй правадыроў: яны дапамагаюць уладам абуджаць і накіроўваць масавыя псіхозы. Дайце мне на паўгода Беларускае тэлебачанне — і беларусы прагаласуюць за амерыканскі ці за які заўгодна іншы сцяг.

Лозунг рабаўладальніцкага Рыма "Хлеба і відовішчаў!" стаў асноўным лозунгам сённяшняй палітычнай сітуацыі ў нашай краіне. Сэнс жыцця сучаснага беларуса: чарка — скварка — і "Славянскі базар у Віцебску". Увогуле, што б мы ні будавалі ў апошнія сто гадоў, які б лад ні выбіралі, усё адно атрымліваецца рабаўладальніцкі.

Кіно і тэлебачанне сталі асноўным сродкам замбіравання нашых сучаснікаў, і тут — таксама ключ да разумення прыроды кіно, асабліва — сатанінскага элемента ў ім.

Кіно — найбольш плебейскае мастацтва:

а) плебейскае са знакам "плюс" — у сэнсе "даступнае ўсім",

б) плебейскае са знакам "мінус" — можна гуляць з людзьмі на ўзроўні нізкага густу, першабытных інстынктаў і поўнай бездухоўнасці.

Таму асабіста я лічу, што першы кінематаграфічны сеанс адбыўся не ў парыжскім кафэ ў 1895 годзе, калі браты Люм'ер прадэманстравалі першыя фільмы, а на арэне старажытнага цырка, калі гладыятары ўпершыню змагаліся з ільвамі. Гэты бой працягваецца ўжо шмат вякоў, гэткі незвычайны серыял — даўжынёй у некалькі тысячагоддзяў.

Зачараванае кола: публіка патрабуе відовішчаў нізкага густу, а безгустоўныя відовішчы выхоўваюць публіку. Гэта не парадокс, не какецтва мэтра — гэта рэальнасць нашага жыцця, нашай гісторыі. Без разумення гэтых фактаў мы не падступімся да разумення прыроды кіно. Скажам, як растлумачыць такі феномен: крытыкі накідваюцца на той ці іншы фільм, а ён б'е ўсе рэкорды ў кінапракаце? Напрыклад, "Піраты XX стагоддзя". Такое відовішча было патрэбнае гледачу: ён аб'еўся ідэалагічным смеццем.

Хлеба і відовішчаў!

Чаму сёння самае любімае мастацтва (для 90 працэнтаў гледачоў!) — гэта эстрада? Убогая, прымітыўная эстрада. Больш таго: убогія, прымітыўныя артысты эстрады сталі духоўнымі апосталамі нацыі. Акадэмік Ліхачоў з'яўляецца на тэлеэкране раз у месяц, а то і ў паўгода. А Маша Распуціна з Філіпам Кіркоравым — па некалькі разоў у дзень на ўсіх каналах!

Іх паказваюць не таму, што яны геніі. Іх паказваюць таму, што мы з вамі нікчэмныя людзі.

Ленін не памыліўся, калі назваў кіно "найважнейшым з мастацтваў" (для таталітарнай улады). Нехта з вялікіх асветнікаў сказаў: "Калі б Бога не было — яго варта было б прыдумаць". І прыдумалі. Новым богам пасля Хрыста стала кіно.

Мастацтва мае наркатычную прыроду. Згадваю свае наведванні галерэі Уфіцы ў Фларэнцыі, Луўра, Эрмітажа. Калі я за дзве гадзіны перагледзеў 300 палотнаў Рафаэля ў галерэі Уфіцы — сп'янеў і здурнеў настолькі, што не мог знайсці плошчу, дзе дамовіўся сустрэцца са знаёмымі, хоць яна была зусім побач.

Існуе вядомы выраз "захапляльнае мастацтва". Чым яно захапляе? Відаць, уздзейнічае на нейкія цэнтры задавальнення ў мозгу. Танцавальная музыка ўводзіць чалавека ў стан трансу. Калекцыянаванне — гэта наркаманія. А кіно сярод мастацкіх наркотыкаў — наймацнейшы, як гераін. Ёсць у ім нешта "макавае". Нездарма яго называлі "фабрыкай мрояў".

У нашым стагоддзі для немаўлятаў прыдумалі пустыя смакталкі. А раней ім давалі ў вёсцы патоўчаны мак у чыстай анучцы, каб дзіця супакоілася і хутка заснула. Між іншым, ніхто наркаманам з гэтага не стаў.

Кіно — адначасна мастацтва і сродак масавай камунікацыі, і гэта надае яму вялізную сілу. Як сродак камунікацыі кіно выконвае наступныя функцыі: яно інфармуе, выхоўвае, з'ядноўвае грамадства, забаўляе і г.д. Я перагартаў шмат кніг па тэорыі кіно — і нідзе не сустрэў згадак пра функцыю, якая ў нас стала найважнейшай, — функцыю замбіравання людзей і абароны ўладаў.

Кіно і тэлебачанне — завочная камунікацыя: тут няма непасрэднага кантакту паміж гледачом і сцэнай, паміж адрасатам і аўтарам. Гэта вялікі недахоп, бо нельга закідаць махляра гнілымі памідорамі. Гэта не проста вялікі недахоп, гэта вялікае зло — вялікія магчымасці для хлусні.

Кіно — агонь! Агонь, з якім можна абагрэцца, прыгатаваць ежу, а можна і спаліць ім уласную хату. Усё залежыць ад чалавека, які запаліў агонь і сочыць за ім.

На жаль, сёння мы назіраем, як з дапамогай кіно "гарыць наша хата". Прыгледзьцеся да ўсіх гэтых амерыканскіх і мексіканскіх серыялаў, рэкламы, разгулу прымітыўнай эстрады. Хлусня залівае нас з экрана ў маштабах, параўнальных хіба з віртуальнай рэальнасцю.

Нямецкаму тэарэтыку Кракаўэру ўдалося на аснове аналізу многіх фільмаў 20-ых гадоў паказаць псіхалагічную падрыхтоўку прыходу Гітлера да ўлады. Ён абмаляваў паводзіны так званай "калектыўнай душы", унутраны стан мноства людзей, які стварае неабходныя ўмовы для з'яўлення запатрабаваных часам фільмаў, твораў мастацтва. Інфармацыйнае поле кожнага часу нараджае дамінанту ў свядомасці. Узнікае так званая "камунікацыя наадварот": не фільмы фарміруюць масавую свядомасць, а наадварот, масавы густ уплывае на свядомасць тых, хто займаецца кінамастацтвам. Мы маем той урад, якога заслугоўваем. Гэтаксама мы сёння маем тое мастацтва, якога заслугоўваем. І лавіна прымітыву амерыканскіх серыялаў паглынае нас не таму, што нехта там арганізаваў нейкую акцыю супраць нашай духоўнасці (хоць і не без гэтага), а таму, што мы сёння заслугоўваем толькі гэтага эрзацу мастацтва па стану духоўнасці нашага грамадства.

Мы абвінавачваем Лукашэнку. Глупства! Я сотню разоў пытаўся ў людзей: "Чаму вы галасавалі за яго?" У 99 працэнтах выпадкаў адказ быў: "А што, нехта іншы лепшы?" Маўляў, адна трасца... Хіба з такой свядомасцю можна разлічваць на нейкі гістарычны шанец палепшыць жыццё?

Паталогія свядомасці ляжыць і ў аснове такой з'явы, як масавы, фантастычны часам поспех фільма, дзе духоўнасці кот наплакаў. Рэжысёр Вайншток насіўся з ідэяй экранізаваць "Капітал" Маркса, каб зберагчы сабе жыццё ў 30-ыя гады. Хіба гэта не паталогія? Аднойчы адзін аператар прапанаваў мне зрабіць разам фільм пра тое, як у Беларусі падчас практыкі працаваў землямер Леанід Брэжнеў. Як высветлілася, гэта сапраўды быў той самы чалавек, які стаў потым генсекам кампартыі... Я ледзь не пагадзіўся, бо існаваў у сваім чарговым выгнанні з кіно.

Майго дзеда рэгулярна саджалі ў турму вясной, а восенню — пасля ўборкі ўраджаю — вызвалялі. Ворагаў не хапала. І саджалі нібыта за зламысніцтва (кулацкі шкоднік) — быццам дрэнна сеяў, сыпаў так, каб нічога не расло... Пасля ўборкі раптам успаміналі, што сейбіт сядзіць ні за што... За многія фільмы, за якія каралі мяне, потым давалі ўзнагароды. Гэта тыповая гісторыя многіх людзей у мастацтве таталітарнай краіны.

Кіно і ўлада — гэта такая тэма, якую і Шэкспіру не падняць!

Я памятаю міністра культуры, які прымаў фільмы ў касцёле (там была студыя дакументальных фільмаў). Усе ведалі яго звычку спаць на праглядах, таму прысутным было забаронена шумна паводзіць сябе. Як толькі міністр пачынаў "кляваць носам" — гук "вырубалі". Усе сядзелі ціха; у каго быў кашаль — на таго шыпелі як на здрадніка і злачынцу... Калі фільм падыходзіў да канца, гук раптам "урубалі" на поўную магутнасць — міністр прачынаўся і, паколькі ён практычна нічога не бачыў, то гаварыў дзяжурную фразу: "Мнагавата тэксту", — і падпісваў акт прыёмкі.

М

*Артыкул складзены па матывах лекцыі "Кіно як сродак масавай камунікацыі", прачытанай аўтарам у Беларускім калегіуме.

Святлана Смульская

УСХОДНЕЕЎРАПЕЙСКІ ПОСТЭКСПРЭСІЯНІЗМ

Экспрэсіянізм пранікнуў у кіно, калі яно яшчэ не было высокаразвітым відам мастацтва. Толькі пяць гадоў аддзяляюць стварэнне "Кабінета доктара Калігары" Р.Віне (1919) ад эпохі панавання ў сусветнай кінапрадукцыі французскіх "прымітываў". Класічны перыяд экспрэсіянізму ў нямецкім кіно, які доўжыўся прыкладна сем гадоў (1919—1926), быў выключна багаты на эксперыменты ўсялякага кшталту, асабліва ў галіне сцэнаграфіі і аператарскага мастацтва. Ніколі раней дэкарацыі не ўздзейнічалі гэтак глыбока на кінематаграфічныя вобразы (у таго ж Р.Віне натура здымалася ў павільёне, каб зрабіць яе фантастычна крывой).

Экспрэсіянізм як рух не быў аднародны, ён быў пярэсты і супярэчлівы. Тым не менш можна вылучыць найбольш характэрныя ягоныя рысы:

1. Пераважна песімістычная танальнасць, атмасфера разгубленасці і жаху.

2. У кантэксце "калігарызму", а таксама сімвалічнага экспрэсіянізму (напрыклад, "Стомленая смерць" Ф.Ланга) можна казаць пра перавагу тэмаў міфалогіі, фантастыкі, злачынства і вар'яцтва. Што ж да рэалістычнага экспрэсіянізму (гэтак званы "камершпіль"), то ён распрацоўваў тэму трагічнай долі, пакрыўджанасці жыццём ("Апошні чалавек" Ф.Мурнау).

3. Сюжэт разгортваецца не толькі ў дзеянні, але і на сімвалічным узроўні: у ірэальнай прасторы або сярод дэфармаванай фактуры.

4. Уласна кінематаграфічныя сродкі падпарадкаваны прыёмам жывапісу і тэатра. Фільм нагадвае спектакль, а з іншага боку — анімацыю.

Зварот да эстэтыкі экспрэсіянізму ў пазнейшы перыяд быў часты, але не заўсёды свядомы. У Заходняй Еўропе найбольш значныя з'явы такога кшталту ўзніклі ў Швецыі і Германіі — у краінах, дзе і нарадзіўся кінаэкспрэсіянізм. Гэта раннія творы Бергмана, карціны Л.Ры-

Класіка экспрэсіянізму. Кадр з фільма Р.Віне "Кабінет доктара Калігары".



феншталь і прадстаўнікоў "маладога нямецкага кіно", якія самі абвяшчалі, што з'яўляюцца прамымі спадкаемцамі гэтай эстэтыкі. Найбольш поўна прынцыпы экспрэсіянізму праявіліся ў творчасці В.Херцага (тэматыка, асаблівая маляўнічасць, сімвалічнасць прадметнага асяроддзя). Творы Р.-В.Фасбіндэра вылучаюцца адкрытай тэатральнасцю, сімвалічнасцю мастацкай прасторы. У творчасці Ф.Шлёндарфа і В.Вендэрса ўплыў экспрэсіянізму менш заўважны. Пераемнасць прасочваецца тут больш на філасофскім узроўні.


"Несвятая тройца" з фільма А.Таркоўскага "Сталкер".
Пісьменнік – А.Саланіцын, Сталкер – А.Кайданоўскі, Прафесар – Н.Грынько.

Праявы стылістыкі экспрэсіянізму ва ўсходнееўрапейскім кінамастацтве 1940-ых — 1980-ых гадоў не такія выразныя. Зварот да яе В.Рыбарава ў фільме "Чужая бацькаўшчына", магчыма, і не быў свядомы. Аднак у творчасці А.Таркоўскага і А.Вайды ён відавочны і на тэматычна-філасофскім узроўні, і ў сімвалічнасці выяўленчых і гукавых мастацкіх прыёмаў.

"Сталкер"

Творы Таркоўскага складаюцца ў агульную лінію нарастання песімізму, набліжэння да катастрофы. Для герояў апошняга фільма рэжысёра, "Ахвярасхладанне", наступае той самы Дзень гневу, які прадчуваюць персанажы больш ранніх стужак, пачынаючы са "Сталкера".

Прызначэнне мастацтва, па словах Таркоўскага, палягае ў тым, каб несці ў сабе тугу па ідэалу. Ідэал, да якога імкнуцца героі ягоных фільмаў, супярэчыць асяроддзю, у якім яны жывуць; гэта або іншая рэчаіснасць, або ўспаміны пра яе. Па сутнасці, сюжэт усіх твораў рэжысёра грунтуецца не на канфлікце паміж дзейнымі асобамі, а на спробе галоўнага героя прымірыць свой ідэал з рэчаіснасцю.

Экспазіцыя "Сталкера" паведамляе пра здарэнне, у выніку якога ўтварылася загадкавая Зона. Героі карціны будуць спрабаваць дабрацца да таямнічага пакоя, дзе выконваюцца ўсе запаветныя жаданні чалавека. Пошук гэтага пакоя сімвалізуе не толькі тугу па цуду, але нешта большае — пошук праўды.

Героі фільма ўвасабляюць сабой тры розныя тыпы, тры сімвалы. Прафесар і Пісьменнік — прадстаўнікі рэальнага свету, але яны антынамічныя адзін аднаму, як розум і пачуцці, "фізікі" і "лірыкі". Прафесар — прагматык, ён не верыць у цуды, якія не ўкладваюцца ў навуковую карціну свету. Пісьменнік маральна спустошаны, усе цуды яму здаюцца падманам. Сталкер супрацьпастаўляецца аўтарам не толькі гэтым двум, але і грамадству наогул. Яго можна лічыць чалавекам новай фармацыі, можна — дэгенератам, аднак у любым выпадку нельга адмаўляць ягонай неардынарнасці, недарэчнай у нудотным свеце Прафесара і Пісьменніка. Гэта бажавольны апостал, прарок, магчыма, памылковага вучэння, а можа — і Збаўца, якога ўкрыжоўвае паўсядзённае жыццё.

Вобразная прастора фільма падзелена на Горад і ірэальную Зону, якія адпавядаюць знешняму і ўнутранаму жыццю герояў. Неабходна адзначыць амбівалентнасць "рэальнасці". Менавіта прастора Горада (тэрыторыя звыклага, звычайнага) выглядае нерэальнай. Цені тут дамінуюць над святлом. Гульня ценяў дэфармуе прадметы, постаці і твары персанажаў. Эпізоды ў гарадскім асяроддзі вырашаны ў фекальных карычневых тонах. Карычневы і чорны колеры дзейнічаюць як негатыўная характарыстыка, яны сімвалізуюць іншасвет і хаос.

Зона, па словах Сталкера, "у кожны момант такая, якой мы яе самі зрабілі сваім станам": яна адлюстроўвае стан душы, ментальнасці персанажаў. Такую ж функцыю выконвалі краявіды і ў творах экспрэсіяністаў. Зона ўяўляе сабой вобраз цывілізацыі пасля катастрофы. Гэта дазваляе ўвесці ў яе свет мноства знакавых прадметаў: шпрыц, лісток каляндара і г.д. — усё гэта аскепкі люстэрка, у якое калісьці глядзелася гарадская цывілізацыя.

Прастора Зоны выпісаная пераважна зялёным акварэльна-празрыстым колерам — колерам вясны і надзеі. У пачатку тунеля, што вядзе да чароўнага пакоя, мы бачым цёмна-сіні колер, які сімвалізуе неба, таямніцу, сузіранне. Сам пакой залівае чысты залаты колер, які ў многіх іконах пазначае мяжу паміж бачным і нябачным сусветамі. Такім чынам, сюжэт фільма на колеравым узроўні — падарожжа з хаосу да абсалюту і вяртанне ў прыцемкі.

Кампазіцыі кадраў лаканічныя і пераважна франтальныя. Дамінуюць агульныя планы, якія праз плаўнае crescendo ператвараюцца ў больш буйныя. Нетаропкі рух камеры можна назваць медытатыўным.

Кантраснае выяўленчае вырашэнне фільма падтрымліваецца на ўзроўні гуку. Прастора Горада насычаная тэхнагеннымі шумамі: грукат колаў цягніка, вуркатанне рухавіка машыны. Гук тут часта апярэджвае выяўленчы шэраг (напрыклад, мы чуем голас Пісьменніка, які сам з'яўляецца ў кадры толькі праз некалькі секунд). Зона, на думку Сталкера, — гэта "найцішэйшае месца ў свеце". Тут чутныя толькі цурчэнне вады, стогны ветру, брэх сабакі. У гэтую гукавую прастору ўплятаецца на некалькі кароткіх імгненняў музыка Э.Арцем'ева. У двух эпізодах, што разгортваюцца на памежжы Горада і Зоны, гучаць фрагменты класічных твораў: калі Сталкер пакідае свой дом, мы чуем урывак з уверцюры Р.Вагнера да "Тангейзера", а вяртанне персанажаў з Зоны загорнута ў "Балеро" М.Равэля.

Візуальная і гукавая атмасфера фільма здольныя сказаць уважліваму гледачу больш, чым самі персанажы. Словы адлюстроўваюць толькі павярхоўны ўзровень свядомасці герояў. Маналогі і дыялогі персанажаў філасафічныя, але нагадваюць пустую балбатню. Паказальны ў гэтым плане адзін з маналогаў Пісьменніка: "...Пошукі праўды. Яна хаваецца, а вы яе паўсюль шукаеце. То тут, у пакоі, то там. У адным месцы капнулі — цуд: трохкутнік ABC роўны трохкутніку $A_1B_1C_1$! А вось у мяне інакш. Я гэтую праўду выкопваю, а ў гэты час з ёй робіцца нешта такое, што шукаў я праўду, а выкапаў кучу, прабачце, не скажу чаго.."

Прафесар і Пісьменнік пастаянна абменьваюцца шпількамі, аднак гэтыя дыялогі цяжка назваць спрэчкамі: у іх няма натхнення, гэта звыклая бясконцая дыскусія, нудотная, як і ўвесь свет гэтых двух персанажаў. Сталкер жа прамаўляе амаль заўсёды наіўна і з захапленнем. Ягоная слабасць вышэйшая за прагматычны розум і трагічную іронію спадарожнікаў.

Фільм Таркоўскага, магчыма, з'яўляецца своеасаблівай інтэрпрэтацыяй "Адкрыцця св. Яна Багаслова". Меркаваны метэарыт у сэрцы Зоны надта нагадвае "знічку з неба", якая мае "ключ ад калодзежа бездані". У фільме і сапраўды цытуецца ўрывак з "Апакаліпсіса": "І вось адбыўся вялікі землятрус, і сонца стала змрочным, бы ўласяніца, і месяц зрабіўся як кроў..." Незалежна ад таго, ці з'яўляецца фільм фантастычным творам або варыяцыяй некалькіх сюжэтаў хрысціянскай міфалогіі (у тым ліку пра св. Тройцу), — усе гэтыя тэмы былі не чужыя класічнаму кінаэкспрэсіянізму. Фільм насычаны сімваламі самага рознага паходжання. Як і ў творах сімвалічнага экспрэсіянізму, дэфармаваная мастацкая прастора "Сталкера" з'яўляецца своеасаблівай праекцыяй эмацыянальнага стану персанажаў і самога аўтара.

"Попел і алмаз"

Тры фільмы Вайды — "Пакаленне" (1954), "Канал" (1957) і "Попел і алмаз" (1958) — уяўляюць сабой тры варыяцыі на агульную тэму. Дзеянне гэтых твораў адбываецца ў 1945 г., неўзабаве пасля вызвалення Польшчы ад гітлераўскай акупацыі. Частка народа вітае хаўрус з СССР, другая змагаецца за аднаўленне старога рэжыму.

У адрозненне ад "Пакалення" з ягоным нетаропкім лірызмам, "Канал" прасякнуты адчуваннем краху ілюзій, горыччу паразы, бессэнсоўнасці гераічнай смерці. Паводзінамі герояў у дантаўскай апраметнай каналізацыі кіруе выпадковасць, а не логіка гісторыі. Смерць, каханне, агонія паўстання, праблема выбару складаюць тут адзінае цэлае. Фільм вызначаецца незвычайнай свежасцю і нервовасцю экспрэсіі, абнаўленнем пластычных сродкаў кінамастацтва.


З.Цыбульскі ў ролі "тыпова польскага рамантыка" Мацека (фільм А.Вайды "Попел і алмаз").

Па словах Вайды, у працы над сваёй "драмай у трох актах" ён імкнуўся да "спазматычных" сітуацый, якія дазваляюць выказаць рэчы нашмат больш істотныя, чым тыя, што можа даць павярхоўная праўдзівасць. Сюжэт фільма "Попел і алмаз" грунтуецца менавіта на такой "спазматычнай" сітуацыі. Дзеянне адбываецца ў апошні дзень вайны, хоць для герояў фільма — Мацека і Анджэя — яна працягваецца, бо яны адпрэчваюць новы акупацыйны рэжым і павінны забіць новапрызначанага камуністычнага кіраўніка невялічкага горада — Шчуку. Напачатку яны забіваюць не таго чалавека, потым Мацеку ўдаецца выканаць сваю задачу, але гіне і ён сам. Ягоная смерць — вынік абсурднай выпадковасці: калі б Мацек не штурхнуў салдата, ніхто не звярнуў бы ўвагі на ягоную зброю.

Героі фільма ўвасабляюць розныя псіхалагічныя тыпы. Жыццё Мацека кіруецца эмоцыямі, і мы можам назіраць увесь іхні дыяпазон — ад істэрыкі да здранцвення. Па словах З.Цыбульскага, ён іграў свайго героя чалавекам супярэчлівым і вартым спачування: "Я глыбока перакананы, што Мацек — не бандыт, а проста чалавек, абцяжараны тыпова польскім, часта бессэнсоўным рамантызмам". Калі Цыбульскі іграе вельмі эмацыянальна, то Паўлікоўскі (Анджэй) — стрымана, ягоныя нешматлікія жэсты заўсёды зграбныя, аскульптураныя. Гэта рэаліст, загіпнатызаваны адчуваннем гістарычнага тупіка, адсутнасці выйсця. Трэцім прадстаўніком "рэакцыйнага падполля" з'яўляецца слуга двух паноў Дрэўноўскі. Ён вагаецца паміж двума лагерамі. Раўнавагу ён знаходзіць толькі аднойчы, калі напіваецца і бачыць сваю гіпатэтычную "светлую будучыню".

Шчука — персанаж, які супрацьпастаўляецца тром папярэднім толькі завочна. "Інтэлігент, інжынер, камуніст, выдатны арганізатар" — ва ўсіх гэтых якасцях ён толькі згадваецца ў дыялогах. Гэтыя рысы не падтрыманы ні драматургіяй твора, ні візуальным радам.

У адрозненне ад класічнага трылера, канфлікт палягае не ў супрацьпастаўленні "добрых і кепскіх хлопцаў". Падпольшчыкі не выглядаюць на адмоўных герояў. Сілы зла ўвасабляе хутчэй абсурднасць і жорсткасць навакольнага свету. Чалавек у Вайды безабаронны перад гісторыяй, перад яе непазбежнымі і неспазнавальнымі катаклізмамі.

У выяўленчым вырашэнні фільма скарыстаны "прынцып дазіроўкі экспрэсіі", які ўжываўся Вайдам яшчэ ў "Канале", пра што казаў сам рэжысёр: "Напружанасць павінна ўзрастаць адпаведна разгортванню дзеяння. Таму ўся першая частка мусіць быць зробленая амаль рэпартажным метадам. У другой частцы напружанасць узрастае. Трэцяя частка спачатку звычайная, а потым, асабліва на буйных планах, — трывожная глыбіня вастрыні". Гэтая канцэпцыя захавалася і ў рытмічнай пабудове карціны "Попел і алмаз". Найбольш дынамічныя ўступ і фінал стужкі, знятыя ў дзённым святле (астатнія эпізоды разгортваюцца пераважна ў цемнаватых інтэр'ерах).

У экспрэсіяністычнай стылістыцы вырашаны баль "былых людзей". Праз вокны гатэля ў зацемненую залу прабіваюцца промні ранішняга сонца. Такое асвятленне надае пляскатасць постацям людзей, "выкрадае" іх аб'ёмнасць. Гэтыя карціны чаргуюцца са сцэнамі па-за межамі гатэля, змрочная прастора чаргуецца з адкрытай, залітай сонцам. Пры гэтым дзеянне ў дзвюх кантрастных прасторах аб'яднанае на метафарычным узроўні. Белая прасціна на імгненне хавае параненага Мацека, які ўцякае ад салдатаў, і неўзабаве ягоная кроў праступае на белым фоне. Гэтаму эпізоду наступнічае Паланез a-dur Шапэна ў гатэлі, які змяняюць кадры кульгання Мацека на фоне сцяны. Далей — зноў баль, дзе ўжо гучыць значна больш тужлівы, чым папярэдні, Паланез Агінскага. Парцье выносіць на вуліцу бела-чырвоны польскі сцяг — і гэта сімвалізуе "вынас цела", бо праз некалькі імгненняў мы бачым смерць Мацека. Вобразы тут вар'іруюцца ў розных танальнасцях: ад гратэска балю ценяў мінуўшчыны да ўзнёслага рамантызму сцяга з крыві. Некаторыя вобразы ўражваюць сваёй жорсткасцю — у прыватнасці, падзенне цела выпадковай ахвяры ў дом бога, народжанага няздольным уратаваць самога сябе.

Гукавая палітра фільма не менш драматычная, чым выяўленчая: спевы птушак перапыняюцца стрэламі, Паланез Шапэна ў фінале гучыць фальшыва. Класічная мелодыя дэфармуецца аўтарамі наўмысна, у поўнай адпаведнасці з прыёмамі экспрэсіянізму. Дэфармаваны Шапэн тут — сімвал "тыпова польскага, часта бессэнсоўнага рамантызму".

Метафары ў фільме не проста元лінейныя, яны экспрэсіўна завостраныя. У сцэне забойства Шчукі пісталетныя стрэлы пераходзяць у грукат салюта Перамогі, які разрывае на часткі начную цемру. Перадсмяротныя абдымкі камуніста і забойцы сімвалізуюць усю абсурднасць тэракту. Кроў Мацека, што праступае праз белую прасціну, асацыіруецца з нацыянальным сцягам. Трагічным апафеозам выглядае апошні кадр — смерць маладога героя на велізарным, амаль касмічным сметніку, на якім шукаюць пажытку зграі варонаў. Можна сказаць, што карціна Вайды мае двайны канец, дазваляе процілеглыя інтэрпрэтацыі смерці Мацека і ягонага змагання з новай уладай.

Матыў раздваення прасяквае ўсю мастацкую структуру фільма. Ніводны з персанажаў не выглядае адназначным — ні Мацек, ні Дрэўноўскі, ні Шчука. Больш за тое, уласны сын Шчукі вельмі падобны да Мацека. Такім чынам, праблема палягае не столькі ў канфлікце асобы і гісторыі, колькі ў магчымасці па-рознаму ставіцца да ўсялякага факта. Свабоднаму мысленню ўласціва бачыць у адной і той жа з'яве то попел, то алмаз. На гэткай дыялектычнай супярэчнасці грунтуецца ўвесь каркас сусвету.

У поўнай адпаведнасці з эстэтыкай экспрэсіянізму свет "Попелу і алмазу" выглядае разадраным, пазбаўленым пластычнай суцэльнасці, бязлітасным у сваёй абсурднасці. Момант гісторыі, пакладзены ў аснову сюжэта, пераход ад вайны да міру, па сутнасці, увасабляе сабой толькі працяг вайны на іншым узроўні.


Заходнебеларускія сяляне ў фільме В.Рыбарава "Чужая бацькаўшчына".

"Чужая бацькаўшчына"

У фільме "Чужая бацькаўшчына" беларускі рэжысёр В.Рыбараў засяродзіўся на дзвюх асноўных лініях шматфігурнага, поліфанічнага рамана В.Адамчыка — на гісторыях Міці і Алесі Корсакаў. Брат і сястра выбіраюць два розныя шляхі ў жыцці. Алеся не была шчаслівая ў шлюбе, не знаходзіць яна шчасця і ў сваіх адносінах з Імполем. Яна спрабуе пабудаваць сабе новае жыццё на злачынстве: атручвае свякруху і залоўку, каб завалодаць іхняй зямлёй. Міця не асуджае і не ўхваляе ўчынку сястры, але ён няздоль-

ны больш жыць побач з ёй і з'язджае з роднай старонкі.

Алеся — жанчына з моцным характарам, яна паслядоўна дасягае сваіх мэтаў. Для Міці ж галоўным у жыцці з'яўляюцца не ўласныя практычныя інтарэсы, а філасофскія пошукі, ідэнтыфікацыя сябе як часткі Беларусі. У метафарычным пралогу хлопчык уцякае прэч, калі бачыць сцэну забойства каня. Гэтаксама з'язджае ён з радзімы, калі ўсведамляе, што жыццё блізкіх і родных яму людзей кіруецца зусім не дабрынёй і справядлівасцю.

Вобразы і Алесі, і Міці трагічныя: для абодвух шчасце недасягальнае. Менавіта гэтае несупадзенне чалавека і свету з'яўляецца асноўным канфліктам фільма.

Чорна-белыя эпізоды чаргуюцца з вырашанымі ў колеры. Манахромнаму пралогу наступнічаюць каляровыя кадры сакавіцкага краявіду. Іх засланяе чорна-белая палітра гарадскога асяроддзя, а далей колер зноў праступае ў вясковых эпізодах. Чорна-белыя кампазіцыі адпавядаюць, найперш, інтраспектыўнай прасторы фільма: гэта пралог, эпізоды ўспамінаў Імполя і Мондрыхі. Пазбаўлены колеру і кадры, дзеянне якіх адбываецца па-за вёскай — на чыгунцы, у горадзе. Але потым, у выніку канчатковага адчужэння Міці ад звыклага асяроддзя, вясковыя эпізоды таксама страчваюць колер.

Незалежна ад наяўнасці або адсутнасці колеру ў кадры вызначальным элементам большасці выяўленчых кампазіцый з'яўляецца змрочнасць, светлавыголад. Выключэннем выглядае толькі заліты святлом паліцэйскі пастарунак, куды трапляе Міця напрыканцы фільма. У замкнёнай прасторы сялянскіх хат пануюць густыя цені. Аўтары ствараюць падкрэслена статычную мастацкую прастору. Камера практычна нерухомая, толькі ў паказе краявідаў яна робіць павольны панарамны рух. Пейзаж адыгрывае ў фільме значную драматургічную функцыю.

Нягледзячы на характэрную экспрэсіянісцкую стылістыку, рэчавае асяроддзе не набывае сэнсавай глыбіні сімвалаў. Рэжысёр і сам казаў, што фільм грунтуецца на прынцыпе дакументалізму, гістарычнай рэалістычнасці: "Праўда вобразаў і абагульнення здабываецца ў самым звычайным, узятым з побыту, дакладным і вельмі канкрэтным матэрыяле. Зафіксаваныя на плёнцы магічныя факты, прыкмечаныя на вакзалах і вуліцах твары людзей — усё гэта знітоўваецца ў палатно часу".

"Чужую бацькаўшчыну" зближаюць з экспрэсіянізмам не толькі некаторыя выяўленчыя прыёмы, але і песімізм, ідэя бесперспектыўнасці змагання з лёсам. Нікога з персанажаў нельга назваць шчаслівым. У замкнёную прастору вёскі даходзяць чуткі пра набліжэнне вайны. Улічваючы тое, што падзеі фільма разгортваюцца ў Заходняй Беларусі напрыканцы 1930-ых, няцяжка ўявіць сабе, што Алесю неўзабаве спасцігне доля "класавага ворага", а Міцю — "нацыяналіста". Апошняя фраза Алесі — "З'еў жыццё!" — адрасуецца не толькі Імполю. Яна канстатуе бездапаможнасць чалавека ў жорнах лёсу.

Пераклад з рускай мовы.

М

Роздум пасля выставы МАСТАЦКАЕ ФОТА

Нэлі Бекус-Ганчарова

МЕТАМАРФОЗЫ ЦІНЫ МАДОЦІ

"Новы погляд. 1929г. Фатаграфіі Ціны Мадоці". Выстава ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі. Мінск, жнівень 1999 г.

У Мінску ціха, без адпаведнай рэкламы і ў нечаканым месцы прайшла выстава работ вядомай фотамастачкі Ціны Мадоці, якая магла б лічыцца адной з галоўных падзеяў гэтага года ў культурным жыцці горада, дзе не так ужо і часта адбываюцца выставы знакамітасцяў — ці то сучасных, ці то мінулых часоў.

Ціна Мадоці (поўнае яе імя — Assunta Adelaide Luigia Modotti) — жанчына, біяграфія якой злучана — у той ці іншай ступені — з многімі краінамі. Італьянка па нараджэнню (яна нарадзілася 16 жніўня 1896 г. у г. Удзіна), Ціна Мадоці семнаццацігадовай дзяўчынай эмігравала ў ЗША, адкуль праз дзесяць год пераехала ў Мексіку, дзе галоўным чынам і склаўся яе лёс як фотамастачкі і распачаўся лёс жанчыны, зацягнутай у рэвалюцыйны віхор. Ён жа і вынес потым Мадоці ў Германію, затым — у Савецкі Саюз, Іспанію і зноў у Мексіку, дзе яна і памерла пры загадкавых абставінах у 1942 г. У гэтым жыццёвым віраванні падзей і тэрыторый Ціна Мадоці пакінула занятак фатаграфіяй — перамяніліся яе формы асэнсавання рэальнасці: фатаграфію як спосаб адлюстравання і фіксацыі з самымі рознымі адценнямі і ракурсамі бачнага свету замяніла рэвалюцыйная ідэалогія. Гэтая логіка замяшчэння заслугоўвае асаблівай увагі, бо фатаграфія — таксама адмысловая ідэалогія (бачання) — часам даволі цяжка выбудоўвае свае стасункі з уладай і палітыкай. Яна задае свае лініі напружання на прасторы рэальнага, не заўсёды дапасоўваючыся да сацыяльных настрояў, рухаў ідэй. За адмовай фатаграфаваць новую рэчаіснасць, якая адкрылася Ціне Мадоці ў Савецкім Саюзе, укрываецца свая загадка: на той момант тут панавала шмат у чым эфемерная, аднак усё ж такі ўсеагульная радасць прадчування светлай і быццам бы блізкай будучыні, вартая таго, каб быць зафіксаванай на стужку; свет яшчэ не ведаў пра цёмны бок камунізму. Але фатограф Ціна Мадоці зрабіла выбар на карысць сацыяльнай ідэалогіі — і за гэтым стаяла ейнае ўласнае бачанне таго, якім чынам фатаграфія і гэтая ідэалогія суадносяцца.



Эдвард Вэстан (Weston). Ціна.



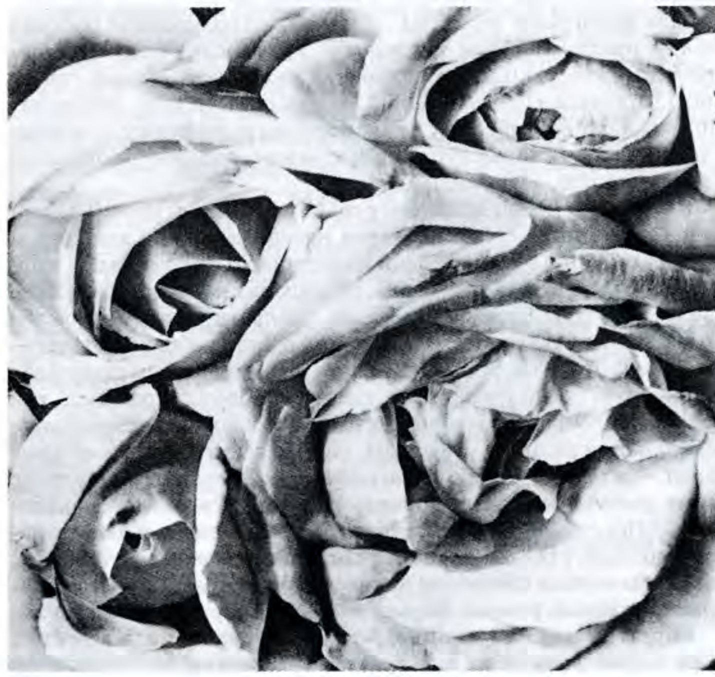
Ціна Мадоці (Modotti). Калы. 1924.

Першая ўцягвае чалавека — спачатку фатографа, а потым ужо і гледача — у свет візуальных адлюстраванняў рэчаіснасці, якія канстатуюць і ўмацоўваюць яе ў самых неверагодных формах (Ціна Мадоці часта прапаноўвае ў сваёй творчасці незвычайныя ракурсы, дзіўную фармальную арганізацыю самай звычайнай штодзённай візуальнай рэальнасці — кветак, келіхаў, цукровага трыснягу або электрычных правадоў). Другая — патрабуе падпарадкаваць прамую фіксацыю фрагментаў рэчаіснасці логіцы сімвалічных адносінаў, занятых у стварэнні адпаведнай ідэалагічнай ілюзіі. Наўрад ці можна вызначыць гэтую розніцу як розніцу паміж рэальнасцю і ілюзіяй. Па-першае, таму, што логіка фатаграфавання ў 20-ыя гады нашага стагоддзя ўжо мела сваю дастатковую ўладу над рэальным светам. Фатаграфія — мастацтва: "Дух, адольваючы механіку, ператварае яе дакладныя вынікі ў жыццёвыя прытчы" (В.Беньямин. "Краткая история фотографии"). Пры гэтым фатаграфія як форма мастацтва з магчымасцю лёгкай тэхнічнай узнаўляльнасці з самага пачатку, па словах Вальтэра Беньяміна (Walter Benjamin), увайшла ў адмысловыя ўзаемадачыненні з палітыкай і нават прадвызначыла новыя функцыі мастацтва як такога: "Тэхнічная рэпрадуктавальнасць твора мастацтва ўпершыню ў сусветнай гісторыі вызваляе яго ад паразітарнага існавання на рытуале. Рэпрадуктаваны твор мастацтва ўсё больш робіцца рэпрадукцыяй твора, разлічанага на рэпрадуктаванне. Напрыклад, з фотанегатыва можна зрабіць мноства адбіткаў; пытанне пра арыгінальны адбітак не мае сэнсу. Але ў той момант, калі крытэрый сапраўднасці больш не спрацоўвае падчас стварэння мастацкіх твораў, змяняецца ўся сацыяльная функцыя мастацтва. Месца рытуальнай асновы займае іншая практычная дзейнасць: палітычная..." (В.Беньямин. "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости".)

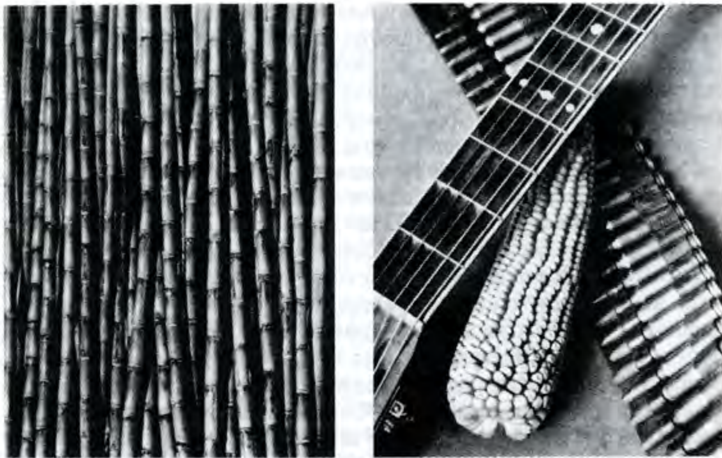
Уцягнутасць фатаграфіі ў сацыяльную рэчаіснасць дасягнула своеасаблівага апагея ў 20-ых — 30-ых гг., калі і пачала займацца фатаграфіяй Ціна Мадоці. З аднаго боку, тэхнічныя магчымасці дазволілі фатаграфіі шырока распаўсюдзіцца: фотаздымкі зрабіліся неад'емнай часткай часопісаў і газет. З іншага — да вынаходніцтва тэлебачання фатаграфія была практычна адзіным спосабам распаўсюджвання візуальнай інфармацыі ў прасторы і часе. (Нягледзячы на тое, што на той час ужо было вядома нямала фатографаў-мастакоў, усведамленне фатаграфіі як мастацтва з'явіцца пазней.) Усё гэта сведчыць як мінімум пра адзін факт: чалавек, уцягнуты ў жыццё фатаграфіі, адначасова робіцца часткай сацыяльнага механізма, які не можа больш функцыянаваць без гэтага фатаграфічнага складніка. Аднак гэтая спрадвечная ісціна аб узаемасувязі фатаграфіі як мастацтва і роду дзейнасці з палітыкай і ідэалогіяй задае толькі агульнае поле, у адной з кропак якога здарылася так, што палітыка выціснула з лёсу Ціны Мадоці фатаграфію.

Яе фатаграфіі, зробленыя ў Мексіцы, нясуць у сабе ад самага пачатку не толькі мастацкае бачанне, але і сацыяльны, палітычны сэнс. Момант, калі Ціна Мадоці і Эдвард Вэстан (Edward Weston), яе знакаміты амерыканскі настаўнік фатаграфіі, прыехалі ў Мексіку з ЗША, быў незвычайна насычаны ідэалагічнымі падзеямі і настроямі камуністычных пераўтварэнняў. Аднак, па ўсёй верагоднасці, было нешта яшчэ — нейкі дадатковы асабісты вектар, рух уздоўж якога вывеў Ціну Мадоці за межы фатаграфіі, пакінуўшы, праўда, на гэтай тэрыторыі багатыя і разнастайныя сляды.

Фігура Ціны Мадоці ў мастацтве першай паловы XX стагоддзя з'яўляецца прыкметнай, значнай, яе фатаграфіі вядомыя па ўсім свеце і шмат якія з іх захоўваюцца ў музеях і прыватных зборах. Таму той факт, што, выехаўшы з Мексікі (фактычна гэта была дэпартацыя за актыўны ўдзел у дзейнасці забароненай у канцы 20-ых гг. Мексіканскай кампартыі. — **Рэд.**) і трапіўшы спачатку ў Германію, а потым у Савецкі Саюз, яна кінула занятак фатаграфіяй, выклікае здзіўленне. Можна паспрабаваць пашукаць асаблівасці той фатаграфічнай эвалюцыі Ціны Мадоці, здзіўляльны вынік якой — лёс "сувязной Камінтэрна" ў Маскве, дзе, уласна, і адбылося яе сімвалічнае развітанне з фатаграфіяй. (Гісторыя пра сімвалічны пафасны жэст развітання з фа-



Ціна Мадоці (Modotti). Ружы. Mexіка. 1924.



Ціна Мадоці (Modotti). Цукровы трыснёг. Мехіка. 1927.

Ціна Мадоці (Modotti). Кукурузны пачатак, грыф гітары і патранташ. Мексіка. 1928.

таграфіяй Ціны Мадоці, якая, па сведчанню Пабла Неруды, выкінула ў Маскву-раку сваю фотакамеру, — хутчэй міф, чым праўда, аднак менавіта такая міфалогія і выяўляе сапраўдны змест колішніх падзей.)

Як фатограф Ціна Мадоці пачынала працаваць пад кіраўніцтвам і непасрэдным уплывам Эдварда Вэстана, які быў яе настаўнікам, сябрам, каханым. Яе існаванне на тэрыторыі фотамастацтва спачатку не было пазначана выразнымі фармулёўкамі сэнсу таго, што яна рабіла. Яе стасункі з фотакамерай, месца ў фотастудыі не былі зададзены раз і назаўсёды пазіцыяй "фатографа". Вядома вялікая колькасць фатаграфій, на якіх Ціна Мадоці выступае ў якасці мадэлі. Гэткая, здавалася б, звычайная множнасць роляў, у якіх выступае чалавек у адносінах да навакольнай рэчаіснасці (кожны з нас можа налічыць у сваім існаванні не адзіны дзесятак такіх "функцый"), у даным выпадку чамусьці "чапляе" ўнутраным прынцыповым разломам. Верагодна, гэта звязана з тым, што "анталогія быцця фатографа" якасна іншая, чым таго, каго фатаграфуюць. У ёй зададзены такія характарыстыкі ўзаемадачыненняў з рэчаіснасцю, якія не дазваляюць так самаахвярна аддавацца ўладзе сфакусаванага вока фотакамеры, праз якое на цябе глядзіць "другі". Некаторыя здымкі Вэстана з выявай Ціны Мадоці прасякнуты ўнутраным канфліктам менавіта з-за таго, што свядомасць з цяжкасцю ўспрымае паведамленне, што жанчына, паказаная на здымку, — фатограф. Бо гаворка ідзе не пра аўтапартрэты, калі фатограф працуе са сваім адлюстраваннем, канцэптуальна маніпулюючы ўласнай бачнасцю. У такім выпадку адбываецца асэнсаванае адчужэнне візуальнага вобраза, які на пэўны час робіцца для фатографа "аб'ектам". Ціна Мадоці на здымках Вэстана ніяк не працуе са сваім вобразам — яна чыстая мадэль, матэрыял для работы іншага чалавека, фатографа, іншай свядомасці. Прычым з біяграфіі Ціны Мадоці вядома, што такі вопыт "аб'ектывавання сябе" быў не адзінкавым выпадкам у яе жыцці: у якасці мадэлі яна выступала шматразова, пазіруючы не толькі для фатаграфіі, а і для жывапісу.

Ралан Барт (Roland Barthes) у сваёй знакамітай кнізе "Camera lucida" піша пра першапачаткова несупадальныя і якасна адрозныя стасункі з фатаграфіяй у залежнасці ад функцыі, у якой выступае чалавек. "Фатаграфія, па маіх назіраннях, можа быць прадметам трох спосабаў дзеяння, траякага роду эмоцый або інтэнцый: яе ствараюць, спазнаюць і разглядаюць. Operator — гэта сам Фатограф. Spectator — гэта любы з нас, хто праглядае зборы фатаграфій у часопісах, кнігах, альбомах, архівах. А той або тая, каго фатаграфуюць і хто ўяўляе сабою мішэнь, рэферэнта, род невялікага сімулякра, eidolon'a*, што выпраменьвае аб'ект, — я назваў бы яго фатаграфічным Spectrum'ам, бо гэтае слова дзякуючы свайму кораню захоўвае сувязь са "спектаклем"..." Прычым Барт асэнсоўвае гэтыя тры пазіцыі як анталагічна розныя, у іх захоўваецца прынцыпова розная вектарнасць, яны арганізуюць існаванне чалавека ў фатаграфіі ў розных напрамках, даюць розныя формы жыцця на тэрыторыі здымка.

Барт так апісвае свой вопыт "фатаграфаванага аб'екта": "...як толькі я адчуваю, што трапляю ў аб'ектыў, усё мяняецца: я канстытуірую сябе ў працэсе "пазіравання", я імгненна фабрыкую сабе іншае цела, загадзя ператвараючыся ў вобраз. Такога кшталту трансфармацыя адыгрывае актыўную ролю: я адчуваю, як Фатаграфія стварае або змярцвяе маё цела дзеля свайго задавальнення". Згодна Барту, "фатаграфія — гэта з'яўленне мяне ў якасці "другога", спрытная дысацыяцыя свядомасці ўласнай ідэнтычнасці". Вяртаючыся да фатаграфій Эдварда Вэстана, якія дэманструюць нам розныя вобразы Ціны Мадоці — жанчыны, пра якую нам вядома, што яна і сама фатограф, мы сутыкаемся з пэўнага кшталту слядамі гэтай дысацыяцыі свядомасці яе ўнутранай самасці, саматоеснасці. Нават шчырая згода чалавека выступаць у якасці мадэлі на фатаграфіі наносіць своеасаблівую траўму ягонай ідэнтыч-



Ціна Мадоці (Modotti). Дэманстрацыя рабочых. 1926.

насці: ён ахвяруе — хай сабе і добраахвотна — сваім вобразам (адным ці многімі), аддаўшы яго свету аб'ектаў (і страціўшы яго такім чынам у сваім суб'ектыўным свеце). Барт не выпадкова для апісання гэтага "дзеяння " ў фатаграфіі карыстаецца дзеясловам "спазнаваць". Ціна Мадоці як аб'ект фатаграфіі "спазнавала" ў розных варыяцыях гэтую падмену ўласнага вобраза яго аб'ектывацыяй, назіраючы ягонае з'яўленне ў свеце, дзе пануе "другі" — ці то Вэстан, ці то яшчэ хтосьці іншы. Аднак яна сама была фатографам, чые здымкі мелі мастацкую вартасць дзякуючы іх непаўторнаму і часам яўна сацыяльнаму (з прычыны тагачасных асабістых перакананняў) зместу. Здавалася б, яе творчасць не была пазначана ніякімі слядамі "страты", нанесенай яе суб'ектыўнай ідэнтычнасці фатографа гэтымі вопытамі выстаўлення сябе напаказ у свеце аб'ектаў. І толькі ў сваім самым апошнім фатаграфічным жэсце — адрачэнні ад фатаграфічнай дзейнасці на карысць ідэалагічнай працы ў камуністычнай партыі чужой краіны — можна знайсці сляды гэтай страты ўлады над сабой, дакладней, добраахвотнай перадачы яе іншаму.

Чалавек, які існуе ва ўмовах дыктату камуністычнай ідэалогіі, таксама не можа цалкам распараджацца сабою, сваім жыццём, сваім вобразам, як і той, "каго фатаграфуюць". Прынцып панавання ідэалогіі такі: чалавек бярэ (быццам бы "здымае") фармальныя і змястоўныя элементы рэальнасці і стварае з іх патрэбны яму "вобраз", нагружаны неабходным яму сімвалічным сэнсам. Рэальнае раўнамерна размяркоўваецца паміж гэтымі элементамі сімвалічнай структуры, сканструяванай ідэалогіяй, яно цалкам у яе ўладзе.

Наўрад ці тут можна гаварыць пра тое, што дзейнасць фатографа мае штосьці агульнае з ідэалогіяй, — гэта хутчэй дыктат фатаграфіі, чым мастака. Аднак існуе шмат агульных "унутраных" перажыванняў таго, хто "спазнае" фатаграфію, і таго, хто "спазнае" ідэалогію, выносячы на сабе знакі аб'ектывацыі, г.зн. працэс ператварэння сябе ў аб'ект (у гранічным выразе камуністычнага светаўспрымання гэтая аб'ектнасць выяўлялася ў вызначэнні чалавека як "шрубкі" ў вялікім дзяржаўным механізме).

Адрачэнне ад фатаграфіі на карысць служэння камуністычнай ідэалогіі ў лёсе Ціны Мадоці — гэта як быццам другі этап у чарадзе яе суб'ектыўных аб'ектывацый, якія папярэднічалі ейнаму лёсу ў фатаграфіі. Яе першапачатковая незамацаванасць з пэўнага боку аб'ектыва — свайго кшталту сімптом будучыні Ціны Мадоці ў фатаграфіі. У лёсе Ціны Мадоці як фатографа адбылася поўная вынікаў — цудоўных фотаздымкаў — рэалізацыя яе здольнасці бачыць. Аднак у гэтых фатаграфічных вопытах не адбылося адваротнай трансфармацыі, канчатковага самаатаясамлівання з дзеяннем, светаўспрыманнем і статусам фатографа. Частка яе самасці была аддадзена свету аб'ектаў, ва ўладу іншым. На працягу жыцця мяняўся адно толькі адрасат гэтага жэста: так фатаграфію замяніў камунізм.

Мексіканскі перыяд творчасці Ціны Мадоці — найбольш яскравы; ён выявіў якасці яе фатаграфічнага бачання, якое то сягала ў прастору ідэалагічных перакананняў, то спынялася на абстрактна-эстэтычных формах і вобразах. Гэтая дваістасць фатаграфіі Ціны Мадоці, яе своеасаблівая "ідэйная эстэтыка", так і засталася распазнавальнай рысай ейнага аўтарскага "я".

У адным з тэкстаў, прысвечаных апісанню Мексікі тых часоў, даецца такая характарыстыка творчасці Ціны Мадоці: "Фатаграфіі Ціны Мадоці маюць двайны пафас, і менавіта з гэтай прычыны яны выклікаюць вялікія страсці: у іх ёсць як чыстая мастацкая творчасць у эстэтычным і фармалістычным сэнсах, так і сацыяльная перадвызначанасць, у іх захоўваецца прапаганда, скіраваная на абслугоўванне пэўных гуманістычных ідэалаў... І ў гэтай празмернасці сацыяльнага зместу, адпаведных інтанацый і адраснай накіраванасці фатаграфіі Ціны Мадоці не страчваюць сваёй эстэтычнай каштоўнасці... У яе здымках нас прыцягвае перадусім пластычная рэальнасць, яны выклікаюць глыбокія эстэтычныя перажыванні. Тэма, прадметнасць з'яўляюцца потым, яны другасныя нават там, дзе ёсць відавочны прапагандысцкі падтэкст, пластычнасць фатаграфіі паглынае іх цалкам... Ціна Мадоці стварыла ў сваіх фатаграфіях сімвалы Мексіканскай рэвалюцыі, якія з'яўляюцца сапраўднымі прапагандысцкімі заклікамі. Яе натхнялі сацыяльныя сцэны, пралетарская актыўнасць, рух мас... Гэтыя сімвалы яна стварала сама, але яны захоўваюць у сабе неверагодную фармальную сілу і энергію... Ціна зрабіла сацыяльнае мастацтва педагагічным і ілюстратыўным. Гэта геній мастацтва, які захоўваецца не адно толькі ў мастацкім творы. У гэты час існавала перакананне, што сапраўднае мастацтва не можа займацца дыдактыкай або сацыяльнымі праблемамі, а мусіць заставацца закрытым, герметычным прадуктам... Ціна Мадоці прапануе нам пэўнае выйсце. **Можна ствараць сацыяльнае мастацтва без эстэтычных заганаў...** Рэвалюцыйныя сімвалы Ціны Мадоці азначаюць для нас больш, чым простыя спалучэнні плоскасцяў у абстрактнай кампазіцыі..."(Marti Casanovas. Revolutionary Anecdotes. 1929. Цыт. па публікацыі ў часопісе "Creative Camera". 1992, № 314.)



Ціна Мадоці (Modotti). Серп і молат. Мехіка. 1928.

Знайшоўшы, як здавалася, сваё вырашэнне праблемы ідэалагічнага напаўнення мастацтва, Ціна Мадоці не здолела, тым не менш, утрымацца ў гэтым полі ўзаемадзеяння мастацтва і ідэалогіі. У яе далейшым жыцці фатаграфічная творчасць была зацёрта, выпхнута палітычнай працай. Іншымі словамі, Ціна Мадоці абрала не актыўную працу па далейшай сімвалізацыі рэальнасці — фатаграфічнай або аб'ектыўнай — ні ў выглядзе фатаграфічных рэпартажаў пра жыццё ў краіне Саветаў, праслаўляючы яе дасягненні і поспехі, ні ў выглядзе фатаграфій з гушчы іспанскіх падзеяў. Гэтым займалася шмат іншых людзей, якія выступалі ў якасці частак вялікай дзяржаўнай машыны па пошуку сімвалічнай каштоўнасці таго, што адбываецца; яна ж абрала шлях "сувязной Камінтэрна", уключылася ў работу ўжо сфарміраванага і зададзенага свету чужых ідэй — зноў абрала ролю "таго, каго фатаграфуюць", чый вобраз аддадзены ва ўладу іншага. З чалавека, ствараючага сімвалы, г.зн. занятага ў вытворчасці ідэйнага напластавання рэальнасці, яна ператварылася ў таго, хто на гэтых пластах жыве, а работу сімвалаў выпрабоўвае на самім сабе.

Пераклад з рускай мовы.

*eidolon (грэч.) — фантом, прывід, здань.

M



Ціна Мадоці (Modotti). Друкавальная машынка Хуліо Мелы. Мехіка. 1929.

Дзмітрый Кароль

НОВАЕ БАЧАННЕ МАДОЦІ

З пэўнасцю можна сказаць, што Ціна Мадоці (Tina Modotti) належала да таго тыпу людзей, якія ставяцца да свайго жыцця як да твора мастацтва. Неўсвядомленасці і хаосу жыцця яны проціпастаўляюць меркаванні пра магчымы ідэальны ўклад яе. У гэтым сэнсе фатаграфічны талент Мадоці быў адным з элементаў канструявання жыцця ў сабе і сябе ў жыцці. Яе захопленасць рэвалюцыйнай рыторыкай, верагодна, не варта пераацэньваць пры ўспрыманні тых фатаграфій, дзе "рэвалюцыйныя аб'екты" зграбна "размешчаны" над самой рэвалюцыйнай падзеяй. Яны знаходзяцца ў візуальным стане "новай прадметнасці" — "neue Sächlichkeit" (A.Renger-Patsch), — якая культывавалася ў колах фотамастакоў, умоўна аб'яднаных канцэпцыяй "новага бачання". Перадусім гэта Эдвард Вэстан (Edward Weston). Менавіта з фігурай Вэстана часам злучаюць факт з'яўлення "новага бачання" ў мастацкай фатаграфіі. Менавіта любоўная і творчая сувязь з Вэстанам прыводзіць Мадоці да падобнай захопленасці буйнымі планамі, якія часта радыкальна мяняюць арганізацыю бачнага свету і вядуць да абстрагуючай дэталізацыі.

Дэталь, згодна з правіламі адлюстравання рэальнасці праз вобраз, кіруецца метаніміяй, у аснове якой знаходзіцца выяўленне цэлага праз частку. Тут варта адзначыць, чаму выкадраваная і дэталізаваная фатаграфічнымі сродкамі выява хутчэй метанімічная, чым метафарычная. Вядома, што "метанімія звяртае ўвагу на індывідуальнасць рыс, дазваляючы адрасату мовы ідэнтыфікаваць аб'ект, вылучыць яго са сферы назірання, адрозніць ад іншых суіснуючых побач прадметаў, метафара ж дае сутнасную характарыстыку аб'екта. Метанімія змушана ідэнтыфікаваць цэлае па характэрнай для яго частцы. Таму лагічна, што яна атрымлівае азначэнні, якія маюць дачыненне да гэтай дэталі, а не да цэлага". (Арутюнова Н.Д. "Метафора и дискурс". М., 1990. С. 31.)

Іншымі словамі, выявы сярпа і молата або грыфа гітары, патранташа і кукурузнага пачатка (таксама як і іншых рэвалюцыйных дыяд і трыяд), безумоўна, з'яўляюцца візуальнымі найменнямі рэвалюцыі. У Мадоці яны метанімічна ідэнтыфікуюць не проста рэвалюцыю, а падзею, вызначаную трыма тыпамі інструментальнай энергіі, метафарычнае згушчэнне якіх і ствара рэвалюцыйную сітуацыю: смерць, урадлівасць (=сацыяльнае нараджэнне), мастацтва. Жанчына з чорным анарха-сіндыкалісцкім сцягам, матэрыя якога загортвае яе ў кокан нараджэння будучага свету, і тварам, скіраваным насустрач гэтаму свету, верагодна, знаходзіцца на пачатку гэтай бясконцай серыі фатаграфій з рэвалюцыйнымі сцягамі-плашчаніцамі. (Варта толькі адзначыць, што ў Мадоці кампазіцыя сцяга і жанчыны з'яўляецца метафарай аднaчасова адзінасці і аднаасобнасці лёсу. Фотарэпартажы эпохі развітога сацыялізму дэманструюць сцяг як пераходны — нічыйны ад самага пачатку — як сцяг-плашчаніцу, якая страціла арыгінал той падзеі, якая на ёй адбілася. Такім чынам, тое, што было заўважана Мадоці як канкрэтны сімвал канкрэтнай падзеі, дзякуючы эвалюцыі ўнутры сацыяльнай фатаграфічнай мовы, зрабілася чыстым значэннем, якому непатрэбны рэферэнт — сцяг як такі, сцяг, які азначае сам сябе. Да прыкладу, фатаграфія А.Рубашкіна з гучнай назвай "Пераходны сцяг у нашым цэху!" (1980г.). У савецкага фатографа сам сцяг ужо нічыйны, ён як нейкі страчаны аб'ект рэвалюцыйнага жадання — таксама ўжо страчанага...)

Аднак рэалістычная пачуццёвасць Мадоці адкрывае адзін з магчымых сэнсаў "новага бачання" — погляд, які не дазваляе свайму аб'екту разбіць тое "люстэрка рэальнасці", у якім рэальнасць павінна пазнаць сябе. Бо аб'ект застаецца настолькі канкрэтным і рэалістычным, наколькі фотакамера і стыль фотаздымкі здольныя перадаваць рэальнасць: "Механічная камера і непадкупнае вока-аб'ектыў, абмяжоўваючы асабістую фантазію



Ціна Мадоці (Modotti). Мексіканскае самбрэра з сярпом і молатам. 1927.

мастака, накіроўваюць яго на шлях аб'ектыўнага адлюстравання вонкавага свету" (Э.Вэстан). Як сімвалічныя аб'екты, серп і молат сваёй рэальнай фактурай пераводзяць рэальнасць у план сімвалічнага і сімвалічнае — у план рэальнага. Візуальная практыка "новага бачання" вызначаецца намерам па-новаму спалучыць сімвалічнае вымярэнне бачнага з ягонай рэальнай формай. У выніку, калі спрабаваць гаварыць пра рэвалюцыйнасць вобразнага свету Мадоці, то трэба выйсці за межы біяграфічнай рэвалюцыйнасці фотамастачкі і наблізіцца да візуальнага аб'екта, які ў Мадоці рэвалюцыянізуе рэальнасць сваёй формай рэальнага.

Большасць выстаўленых у Мінску фатаграфій Мадоці інспіраваны яе палітычнай дзейнасцю: некалі размешчаныя на старонках мексіканскай камуністычнай газеты "El machete", яны занадта яўна дэманструюць сваю сувязь з мэтамі рэвалюцыйнай прапаганды і агітацыі. Але ў выставачнай прасторы робіцца відавочнай неабмежаванасць гэтых выяў адно толькі прапагандысцкім кантэкстам. У сувязі з гэтым прыгадваюцца і фатаграфіі А.Родчанкі, якога таксама залічваюць у шэрагі стваральнікаў "новага бачання". Ягоны безумоўны і, я сказаў бы, бездакорны рэалізм ці не штораз аказваецца выявай абсалютна фантастычнага пейзажу — будоўлі, чалавечага твару, вуліцы, пабудовы... Родчанка няспынна вяртаў рэальнасці яе саму ў самых розных формах.

Новае бачанне аказалася надзвычай блізкім рэвалюцыйнаму пафасу тым, што яно метанімічна вызваляла элементы свету ад старога жывапісна-буржуазнага кантэксту, змяняла іх у рэвалюцыйнай сітуацыі мадэрнісцкага збліжэння сімвалічнага і рэальнага. Гэта быў час гіпертрафаванай сучаснасці, якая павялічылася ў свядомасці сваіх сучаснікаў да такіх памераў, што зрабілася неадольнай перашкодай для мінулага, каб не даць яму прасякнуцца ў светлую будучыню. Такое перажыванне сучаснасці як найлепш адпавядала фатаграфічнай практыцы, калі разумець яе як **калекцыянаванне найбольш каштоўных момантаў часу**. Апынуўшыся ў Маскве, у эпіцэнтры рэвалюцыйнага часу, Мадоці адкрывае для сябе ягоную пустату, г.зн. дзіўную якасць часу нікуды не весці, нічога сабою не спалучаць, паколькі сімвалічны праект рэвалюцыі ўжо выкананы.

***

Кніга водгукаў наведвальнікаў выставы фатаграфій Мадоці ў Мінску, запоўненая старонак на пяць у той момант, калі мне давялося яе пабачыць, мела, акрамя захаплення самім фактам выставы (дакладней, спробаў усвядоміць выставу як факт нашага культурнага жыцця праз эмацыянальныя рэакцыі на ўбачанае), яшчэ два стаўленні да творчасці Мадоці. Па-першае, гледачы падкрэслівалі актуальнасць фотаработ Мадоці і, па-другое, шкадавалі пра невядомасць для наведвальнікаў жыцця і творчасці Мадоці. Актуальнасць процістаіць гісторыі, паколькі спараджае і сцвярджае наяўнасць і перавагу сучаснасці над усімі іншымі часамі. У гэтым сэнсе актуальнасць і невядомасць з'яўляюцца прыкметамі рэвалюцыйнага часу.

Парадаксальнае спалучэнне двух рэжымаў успрымання — актуальнасці і няведання — спараджалі ў нечым карысны эфект "актуальнага няведання", які дапамагае перайсці ад рэжыму "глядзення" ў рэжым "бачання". Маніфест школы "новага бачання" вызначаў сціранне жывапіснай дыстанцыі паміж выявай і гледачом як эфектыўны сродак змянення пазіцыі гледача: бясконцая рэалістычнасць, якой дамагаліся гэтыя фатографы, робіць гледача часткай гэтай бясконцасці. У гэтым сэнсе фатаграфіі Ціны Мадоці — гэта візуальныя штуршкі да асэнсавання бясконцасці. Такім жа чынам гэтыя людзі і ставіліся адзін да аднаго, як і да таго, што яны рабілі: "Ад тваіх апошніх фатаграфій у мяне дух заняло. ...Гэта ўразіла мяне да такой ступені, што мне стала шкада саму сябе" (з ліста Ціны Мадоці Эдварду Вэстану).

Пераклад з рускай мовы.

■



Ціна Мадоці (Modotti). Жанчына з чорным анарха-сіндыкалісцкім сцягам. Мексіка. 1928.

Тамара Габрусь

ПРА АДВЕЧНАЕ І СПРЭЧНАЕ

Кніга "Барока ў беларускай культуры і мастацтве" (Мн., Беларуская навука, 1998) з'явілася напярэдадні свята Нараджэння Хрыстова, па ліку 1999-га, і Новага, перадапошняга ў гэтым тысячагоддзі года і амаль што адразу знікла. На яе вокладцы, вытрыманай у цёплых залацістых тонах, з выявай абраза "Святое сямейства", вялікімі літарамі набрана ключавое слова "БАРОКА" — назва мастацкага стылю, які для гісторыі беларускай культуры стаўся той вяршыняй, якой сталіся, мабыць, готыка для Францыі, рэнесанс для Італіі, класіцызм для Расіі, не змяншаючы іх агульнага ўнёску ў сусветную цывілізацыю. Між тым кніга, дзе гэты тэрмін вынесены ў загаловак, у беларускім мастацтвазнаўстве з'явілася ўпершыню. Для параўнання: блізкая па назве і праблематыцы кніга "Барокко в России" ўбачыла свет у Маскве ў 1926 г.

За час ад зараджэння мастацтвазнаўства як навукі разуменне мастацтва барока прайшло вялікі эвалюцыйны шлях: ад першапачатковага непрымання, што адбілася ў самой назве стылю, да ўсеагульнага захаплення яго эстэтычнымі вартасцямі. Што ж азначае тэрмін "барока"? Ёсць некалькі этымалагічных варыянтаў, але пытанне, якому з іх аддаць перавагу, застаецца адкрытым. Само слова "барока" перакладаецца з італьянскай як "вычварны", "мудрагелісты", "выкрутасісты". Так у сярэдневяковай Італіі называлі і марскую ракавіну незвычайнай формы, і вандроўны тэатр марыянетак, а вучоныя-схаласты — недакладна пабудаваны філасофскі сілагізм, у якім з дзвюх лагічна правільных пасылак рабілася няправільная выснова. Усе гэтыя паняцці, па сутнасці, мелі негатыўны сэнс: незвычайная форма ракавіны абумоўлена хваробай малюска, лялечны тэатр патураў прымітыўным грубым густам натоўпу, не кажучы ўжо пра парушэнні логікі. І гэты негатыўны сэнс, разам з назвай, быў нададзены тэарэтыкамі класіцызму, выхаванымі на догмах анатаміраванай антычнасці, мастацтву папярэдняга часу, якое яны адмаўлялі як грубае, негарманічнае, штучнае.

Пры ўсім тым, што гэтыя рысы, сапраўды, уласцівыя мастацтву эпохі барока, іх, як усялякую з'яву, можна ўбачыць іншымі вачыма і азначыць іншымі словамі. Іншымі іх і ўбачылі мастацтвазнаўцы наступнага часу, якія адышлі ад сухіх догмаў класіцызму і знайшлі для мастацтва барока іншыя характарыстыкі: бурнае, дынамічнае, экспрэсіўнае, пышнае, велічнае, адухоўленае і г.д., і г.д. Пра глыбіню распрацоўкі розных аспектаў стылю барока ў заходнееўрапейскім мастацтвазнаўстве ўжо не даводзіцца гаварыць. Колькасць даследаванняў проста бязмеж-

ная, а якасць! Ну, якасць дазваляе, прынамсі, не вынаходзіць нанава ровар, а карыстацца для вывучэння нацыянальнай мастацкай спадчыны пастулатамі эстэтычнай канцэпцыі барока, ужо выдатна распрацаванай для Італіі, Германіі і іншых краін пераважна Цэнтральнай Еўропы, дзе гэты стыль набыў асаблівае развіццё і адметнасць, хоць барока па праву лічыцца сусветным мастацкім стылем XVII—XVIII стагоддзяў.

Сярод тэарэтычных прац, прысвечаных гэтай тэматыцы, трэба вылучыць дзве асноўныя групы пастулатаў: семантычных, якія акцэнтуюць сацыяльна-ідэалагічныя карані генезісу і эвалюцыі стылю, і фармальных, якія грунтуюцца на сродках формаўтварэння і метадах успрымання мастацкага цэлага. Хоць іх нельга строга падзяляць і разглядаць паасобку, у розных мастацтвазнаўчых школах у розныя часы перавага аддавалася той ці іншай групе пастулатаў. Дзякуючы намаганням нямецкамоўнай мастацтвазнаўчай школы (Бурхард, Гурліт, Вёльфлін, Брынкман, Зедльмайр, Франкль) глыбокую распрацоўку і ўстойлівыя характарыстыкі атрымала група пастулатаў фармальнага аналізу. Швейцарскі мастацтвазнавец Г.Вёльфлін у сваім даследаванні "Рэнесанс і барока" (1888, рускае выданне 1918) аперыраваў такімі паняццямі, як "псіхалогія эпохі" і "метад бачання". Як антытэза Рэнесансу і класіцызму ім былі сфармуляваны новыя пазітыўныя характарыстыкі ўздзеяння мастацтва барока на эмацыянальную сферу суб'екта пры яго ўспрыманні.

Адсутнасць гармоніі ў барочных творах кампенсавалі напружанасць, экспрэсія, дынаміка. Адчувальная ў зрокавых вобразах барацьба масы матэрыялу і пластыкі формаў трактавалася як барацьба матэрыі і духу, што было ўласціва дуалістычнаму і сенсуалісцкаму светаўспрыманню эпохі барока, якая адмовілася ад гуманістычнага "тытанізму" Рэнесанса. Адназначную "яснасць" апошняга замянілі шматпланавасць, тэатральнасць барока, дакладна матэматычна разлічаная карэкціроўка аптычнага вобраза з дапамогай цэлага шэрага дасягненняў прыродазнаўчых навук Новага часу. Цяжка нават пералічыць усе сродкі стварэння новага мастацкага вобраза, якія ўзяла на ўзбраенне, напрыклад, архітэктура барока. Гэта — разгортванне архітэктурнага аб'екта ў прасторы і часе, адмова дзеля гэтага ад цэнтрычных кампазіцый на карысць геаметрычна адвольных планаў, шматпланавых ракурсаў, пабудова фасадаў-куліс з люстэркавай сіметрыяй, маляўнічасць сілуэта, пластычнасць дэкаратыўных элементаў, святлоценявыя эфекты, шматколернасць і разнастайнасць фактур будаўнічых і апрацовачных матэрыялаў. Архітэктурны ордэр, адрозна ад Рэнесанса, выкарыстоўваецца не як класічная апорна-бэлечная сістэма, а з пульсуючым зменлівым рытмам і вытанчанымі прапорцыямі, каб стварыць адчуванне дысанансу і экстатычнасці. Больш актыўнай, параўнальна з Рэнесансам, становіцца прастора інтэр'ера, якой надаюцца ілюзорная бязмежнасць, неакрэсленасць, адухоўленасць з дапамогай магутнага арсенала сінтэзу мастацтваў: манументальнага жывапісу, найбагацейшай скульптурнай пластыкі, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, музыкі і тэатра.

Калі ўсе гэтыя тэарэтычныя распрацоўкі даволі паспяхова вызначылі эстэтычную канцэпцыю барока з фармальнага боку, то ў дачыненні да яго, як кажуць, "сацыяльнага паходжання" справы складваліся значна горш. У гнасеалагічным кантэксце заходнееўрапейскае мастацтвазнаўства больш цікавілі суадносіны эстэтычных канцэпцый Рэнесанса і барока, а таксама месца і сутнасць маньерызму паміж імі. Не менш актыўнымі былі пошукі дакладнага азначэння адметнага паводле мастацкіх характарыстык стылю ракако — як заключнай фазы барока ці як самастойнага дэкаратыўнага кірунку ў французскім класіцызме. Вялікую ўвагу прыцягвалі таксама нацыянальныя формы барока, якія яскрава выявіліся на шляхах станаўлення стылю ў мастацтве розных еўрапейскіх краін, што было абумоўлена адаптацыяй яго жывой, мабільнай шматпланавай канцэпцыі да традыцый народнага мастацтва. Эпоха барока прыпадае якраз на важны этап у гісторыі еўрапейскіх народаў — перыяд фарміравання нацый і нацыянальных дзяржаў.

У рускім мастацтвазнаўстве цікавасць да нацыянальнай разнавіднасці барока праявілася ўжо на пачатку XX ст. У выдадзенай напярэдадні Першай сусветнай вайны "Истории русского искусства" пад рэдакцыяй І.Грабара ёсць раздзелы, прысвечаныя барока Масквы і Пецярбурга. У згаданым зборніку "Барокко в России" пад рэдакцыяй А.Някрасава ўжо актыўна акрэсліваецца праблема "рускага барока". Аднак у хуткім часе становішча змянілася. У савецкім мастацтвазнаўстве 1930-ых — 1950-ых гадоў непадзельна панаваў вульгарны сацыялагізм і, у пэўнай ступені, шавінізм. Безумоўная і непасрэдная сувязь мастацтва барока з ідэалогіяй контррэфармацыі і ордэнам езуітаў узводзілася ў абсалют, інакш як "езуіцкім барока" яго не называлі. Ледзьве цеплілася вывучэнне барока ў Расіі, але абавязкова з акцэнтам на яго нацыянальную спецыфіку, а пры даследаваннях тэорыі стылю — на яго генетычную повязь з Рэнесансам, арыентацыя на які спарадзіла манументальную "паладзіянскую" эстэтыку мастацтва сталінскіх часоў. Высокую традыцыю аб'ектыўнага даследавання тэорыі стылю барока і яго на- цыянальных адметнасцяў у тыя часы мужна працягваў Б.Віпер, але яго рукапісы былі апублікаваны значна пазней, у 1960-ыя — 1970-ыя гады, калі склаліся больш спрыяльныя сацыяльна-палітычныя абставіны, а ідэалагічныя арыенцiры набылі шматвектарнасць.



Першаўзор сусветнага барока – галоўны фасад сабора Іль Джэзу ў Рыме.



Узор беларускага барока – уніяцкая царква ў Вольне (Баранавіцкі раён). Галоўны фасад.

Пытанні нацыянальнай адметнасці стылю барока ў беларускім мастацтвазнаўстве амаль аднычасова з рускім у канцы 1920-ых гадоў паставіў М.Шчакаціхін, які ў сваёй працы пра помнікі касцёльнай архітэктуры Мінска XVII—XVIII стст. вызначыў іх стылявыя характарыстыкі як "беларускае барока". Але, на жаль, каб падняць глыбы акрэсленых ім задач, яму было адведзена да крыўднага мала гадоў плённай навуковай працы. Пасля арышту М.Шчакаціхіна і да першых публікацый у 1960-ых гадах маскоўскіх даследчыкаў беларускай архітэктуры В.Кудрашова і А.Квітніцкай ні тэрміна "барока", ні мастацтва барока ў Беларусі быццам не існавала. Напрыклад, у самай вядомай кнізе па гісторыі архітэктуры пасляваенных часоў "Градостроительство Белоруссии" Ю.Ягорава (М., 1954) адпаведны раздзел называецца "Панско-католическая агрессия в области градостроительства в Гродно".

Больш працяглы час для вывучэння нацыянальнай разнавіднасці стылю выпаў даследчыкам Заходняй Беларусі, аб'яднаным у Таварыства аматараў навук у Вільні, якое ў 1923—1939 гг. выдавала свой часопіс. Аднычасова выйшаў шэраг зборнікаў навуковых прац і справаздачных матэрыялаў секцыі гісторыі мастацтва, дзе даволі поўна і грунтоўна вызначаны стылявыя асаблівасці апошняй фазы барока ў сакральнай архітэктуры Вялікага Княства Літоўскага, названага імі "віленскім барока". Прынамсі даследчыкі віленскай школы (С.Лёранц, М.Марэлёўскі, П.Багдзевіч, У.Татаркевіч, Е.Лапацінскі і інш.) акцэнтавалі ўвагу на высокіх дасягненнях мастацкага барока ў ВКЛ і ўвялі яго ў сусветную культурную скарбніцу. Іх даследаванні па гэтай праблематыцы сталі асновай для польскага мастацтвазнаўства, якое звычайна разглядае культуру Княства ў кантэксце ўсёй Рэчы Паспалітай як яе "паўночна-ўсходніх крэсаў".

Мастацтвазнаўчая распрацоўка праблематыкі барока ў Польшчы не зведала такіх сацыяльных катаклізмаў, як у СССР, дзе доўгія гады атэізм служыў дамінантным пастулатам ідэалогіі. У монаканфесійным грамадстве Польшчы ўстойліва захавалася пазітыўнае стаўленне да сваёй культурнай спадчыны і сакральнага мастацтва, цалкам каталіцкага. Далейшае развіццё мастацтвазнаўчай думкі ішло пераважна ў кірунку пашырэння кола даследаванняў, вывучэння архіўных матэрыялаў і выпрацоўкі новых канцэпцый тэорыі стылю. Пры ўсім багацці даследаванага матэрыялу, шматлікасці публікацый у іх, на нашу думку, канцэптуальна пераважаюць суб'ектывісцкі падыход, перабольшанне ролі прыватных густаў "культурнага патранату" і недаацэнка іншых сацыяльных працэсаў, якія ў Рэчы Паспалітай былі надзвычай шматвектарнымі. У Вялікім Княстве Літоўскім — гэта і поліканфесійнасць грамадства, і сепаратысцкія тэндэнцыі, і іншыя мастацкія традыцыі і ўплывы. Імкненне польскіх даследчыкаў падаць барока мастацтвам як мага больш элітарным і рафінаваным (што выяўляецца іншы раз у неабгрунтаваным пашырэнні паняццяў "маньерызм" і "ракако") у беларускай культуры абвяргаецца магутным пластом "нізавога" барока, цесна знітаванага з традыцыямі візантызму.

На наш погляд, неабходна больш дакладна дыферэнцыраваць спецыфіку барока ў рэпрэзентатыўным свецкім і сакральным будаўніцтве. Даўно адзначана, што барока — стыль пераважна сакральнага мастацтва, у творах якога, асабліва на першапачатковым этапе, увасобілася ідэалагічная праграма контррэфармацыі. Але барока, якое панавала ў культавай архітэктуры ўсяго хрысціянскага свету, у той жа час не мела трывалых традыцый у палацавым будаўніцтве абсалютысцкай Францыі, ані ў XVII, ані ў XVIII стагоддзях (вядомы правал "караля барока" Ларэнца Берніні ў конкурсе на праект галоўнага корпуса Луўрскага палаца ў Парыжы). На працягу эпохі барока ў Францыі, якая была заканадаўцай моды для арыстакратычных колаў Еўропы, у свецкім мастацтве пераважаў класіцызм, у межах якога толькі ў часы Людовіка XV (1720-ыя — 1740-ыя гг.) склаўся арыгінальны стыль афармлення інтэр'ераў, названы ракако, што паводле пластычных характарыстык набліжаецца да позняга барока. Гэтак і ў палацавым будаўніцтве Рэчы Паспалітай, дзе магнатэрыя намагалася падкрэсліць свой сацыяльны статус усімі магчымымі сродкамі, разгаралася саперніцтва ў пышнасці, рэпрэзентатыўнасці побытавых рэалій з запазычаннем самых найноўшых і эфектных сродкаў архітэктуры і мастацтва, якія б задавальнялі асабістыя густы заказчыка.

Царква ж, паводле выказвання мітрапаліта Кірыла, па сваёй сутнасці ёсць таінства з'яднання чалавечай супольнасці Святым Духам. Таму і сакральная архітэктура заклікана сцвярджаць духоўную роўнасць людзей featureрознага сацыяльнага стану, а не іх саперніцтва. Мова царкоўнай архітэктуры мусіць быць прымірэнчай, зразумелай усім і кожнаму. Храм як мастацкае цэлае з'яўляецца нібыта евангеллем для ўсіх вернікаў, з самых нізоў да самых вярхоў. Згодна з гэтым яго архітэктурнае ўвасабленне, каб быць зразумелым простаму, найперш праваслаўнаму люду Вялікага Княства Літоўскага, павінна было адпавядаць, як пазначана ў будаўнічым трактаце XVII ст. Лукаша Апалінскага, "свайму небу і звычаю", г.зн. свайму клімату і будаўнічай традыцыі, а больш шырока — сваёй веры і грамадскім інтэнцыям. Са сказанага вынікае, што нельга цалкам экстрапаліраваць працэсы стылявой эвалюцыі свецкага рэпрэзентатыўнага будаўніцтва, заснаванага найперш на змене мастацкіх густаў вышэйшых слаёў грамадства, на сакральную архітэктуру, якая мела зусім іншыя ідэалагічныя задачы: перакананне, залучэння на свой бок, сацыяльнага прымірэнства, што і спарадзіла "нізавыя", нацыянальныя формы барока.

Савецкае мастацтвазнаўства, пазбавіўшыся ідэалагічных шораў у апошнія дзесяцігоддзі свайго існавання, грунтоўна распрацавала ўвесь спектр сацыяльна-ідэалагічных характарыстык стылю барока. Паказана, што ў яго філасофска-эстэтычнай канцэпцыі ўвасобіліся складанасць, шматвектарнасць сацыяльна-палітычных, канфесійных, нацыянальных тэндэнцый, мастацкіх уплываў і традыцый, уздым прыродазнаўчых, тэхнічных і гуманітарных навук Новага часу. "Барока ў Расіі" даўно пераведзена ў ранг "рускага мастацтва барока" ці "рускага барока" з варыянтамі маскоўскага (нарышкінскага), пецярбургскага (пятроўскага, елізавецінскага, растрэліеўскага) і г.д.

За апошнія тры дзесяцігоддзі беларускае мастацтвазнаўства таксама набыло значныя напрацоўкі ў праблематыцы барока. Як кажа старажытнакітайская мудрасць, да ведаў вядуць тры шляхі: шлях вопыту — самы горкі, шлях перайманне — самы лёгкі і шлях роздуму — самы высакародны. Відавочна, што нашыя даследчыкі спрабуюць ісці ўсімі гэтымі шляхамі. Дзякуючы навуковым экспедыцыям, арганізаваным пры падрыхтоўцы "Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі", а таксама намаганням беларускіх рэстаўратараў, археолагаў, гісторыкаў, мастацтвазнаўцаў, пашырылася кола даследаваных помнікаў эпохі барока, удакладнены многія супярэчлівыя гістарычныя звесткі, узніклі новыя цікавыя канцэпцыі і гіпотэзы. Увядзенне ў навуковы ўжытак паняцця "беларускае барока" нібы выхапіла з цемры, з небыцця, магутны пласт нацыянальнай культуры. Безумоўна, прыспеў час абагульніць вынікі працы ўжо не аднаго пакалення даследчыкаў. Гэта неабходна і таму, што амаль кожны чарговы навуковец, які прычыніўся да вывучэння той эпохі, пачынае са сцвярджэння, што да яго пра барока ніхто не ведаў і не гаварыў.

Такую абагульняльную функцыю, напэўна, і павінна была выканаць кніга "Барока ў беларускай культуры і мастацтве" пад навуковай рэдакцыяй доктара мастацтвазнаўства В.Шматава. Але ці выканала? Першае, што кідаецца ў вочы, — неадпаведнасць яе назвы, якая прэтэндуе на манаграфічнасць даследавання, са зместам. Зборнік складзены паводле матэрыялаў канферэнцыі, праведзенай у Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі ў маі 1994 г. Зразумела, што большасць яе ўдзельнікаў падала новыя ўласныя даследаванні наконт асобных прыватных праблем, якія толькі ўскосна і фрагментарна раскрываюць канцэпцыю беларускага барока. Поўнага і паслядоўнага яе раскрыцця ў розных відах і жанрах мастацтва таго часу ў кнізе няма. Больш таго, па-за ўвагай складальнікаў зборніка аказаліся цэлыя і вельмі істотныя раздзелы мастацтва беларускага барока, такія, як станковы жывапіс (абраз, партрэт), сакральная і свецкая скульптура, дасягненні дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў самых розных матэрыялах і тэхніках (шкло, фарфор, фаянс, металічныя вырабы, разьба па дрэву і г.д.). Гэта тым больш недаравальна, што па названых відах мастацтва перыяду барока ў рэспубліцы ёсць выдатныя спецыялісты: Э.Вецер, Н.Высоцкая, А.Лявонава, Ю.Піскун, А.Хадыка, М.Яніцкая і інш. Між тым артыкул доктара мастацтвазнаўства Н.Высоцкай "Спецыфіка барока ў Беларусі" ўяўляе сабою вельмі абагульненыя тэзісы, якія займаюць паўтары старонкі, а адзіны артыкул, прысвечаны дэкаратыўна-прыкладному мастацтву, — "Барочныя аправы цудадзейных абразоў Божай Маці", — напісаны В.Пуцко, даследчыкам з Калугі.

Лакуны, што замінаюць манаграфічнай цэласнасці і стройнасці выдання, можна было б ліквідаваць амаль за пяць гадоў, што прайшлі ад згаданай канферэнцыі да выхаду кнігі. І ў гэтым сэнсе не ратуе кароткая прадмова навуковага рэ-



Герб Я.К.Хадкевіча. Дрэварыт. Вільня. 1621.

дактара, які вінавата канстатуе, што мастацтва барока ставіць перад даследчыкамі нямала вострых і цікавых праблем, з якіх толькі частка разглядалася на канферэнцыі, аднак матэрыялаў гэтых недастаткова, каб поўнасцю раскрыць працэсы і тэндэнцыі развіцця беларускага мастацтва XVII—XVIII стст. У такім разе, каб не падманваць надзеяў чытача, назву кнігі трэба было дапоўніць словамі: "новыя адкрыцці" або "новыя даследаванні", як гэта рабілася ў папярэдніх зборніках, выдадзеных Музеем старажытнабеларускага мастацтва на аснове матэрыялаў навуковых канферэнцый. Відавочна, што, прынамсі, навуковы, а не навукова-папулярны характар зборніка стаўся прычынай яго надзвычай малога тыражу (700 асобнікаў), што адразу зрабіла гэтае выданне рарытэтам.

Тым не менш навуковую каштоўнасць першай калектыўнай працы, прысвечанай беларускай мастацкай культуры эпохі барока, нельга недаацэньваць. У ёй аб'ектыўна паказана, што барока з'явілася вялікім агульнаеўрапейскім стылем, які набыў своеадметны нацыянальны характар, стаў пераломным у эвалюцыі мастацкай культуры Новага часу. Пад уплывам эстэтычнай канцэпцыі барока ў рэчышчы мясцовых будаўнічых традыцый бурна эвалюцыянавала манументальнае дойлідства, асабліва сакральнае, для якога ў Вялікім Княстве Літоўскім характэрна поліканфесійнасць (артыкулы Т.Габрусь, В.Глінніка). Развіццё рэпрэзентатыўнага свецкага грамадзянскага і палацава-паркавага будаўніцтва суправаджалася новай трактоўкай горадабудаўнічага ансамбля і ландшафтнага асяроддзя (артыкулы Ю.Чантурыя, А.Федарука). Стасункова да аб'ёму і тэарэтычнага асэнсавання ў кнізе дамінуюць праблемы выяўлення стылю барока ў архітэктуры Беларусі. І гэта слушна, бо дойлідства — найбольш сацыяльна абумоўлены від мастацтва, паводле якога вызначаецца стыль эпохі.

Сацыяльна супярэчлівая ідэалагічная праграма барока спарадзіла мастацтва мабільнае, адаптатыўнае, шчыльна звязанае з рэальным жыццём не толькі вышэйшых, але і нізавых слаёў грамадства. Уласцівы помнікам беларускага барока сінтэз візантыйскай і заходнееўрапейскай традыцый і ёсць асноўная рыса унікальнасці і самабытнасці нацыянальнага мастацтва гэтай эпохі (артыкулы Б.Лазукі, В.Шматава). Барока значна паглыбіла пазнанне складанай сутнасці чалавека, увасобіла ў мастацкіх творах новыя па таму часу прыродазнаўчыя ўяўленні пра бясконцасць і шматстайнасць сусвету. Яно ўзбагаціла выяўленчую мову мастацтва і спрыяла ўзнікненню шэрага новых відаў, жанраў і тэхнік, такіх, напрыклад, як стукавая лепка, аб'ёмная скульптурная і арнаментальная разьба, ілюзорны паліхромны сценапіс, што стварылі таксама прынцыпова новы сінтэз мастацтваў, пабудаваны на дакладна разлічаных аптычных эфектах (артыкулы А.Ярашэвіча, В.Гаршкавоз, Н.Трыфанавай і М.Цэйтлінай).

Даволі шырока пададзены ў кнізе пытанні барочнай стылістыкі ў афармленні беларускіх старадрукаў (артыкулы А.Пікулік, В.Малюшынай, Т.Рошчынай, М.Ткачэнка), як праваслаўных, так і лаціна-польскіх выданняў. Даследчыца з Санкт-Пецярбурга Марыя Ткачэнка слушна адзначае, што "контррэфармацыйнае" барока ў гравюры, звязанай з кнігай, а тым самым — і з культурнымі, рэлігійнымі, палітычнымі праблемамі грамадства, не з'явілася раптоўна, "як Бог з машыны", разам з езуітамі. Яно развівалася паступова, паралельна з "праваслаўным", "пратэстанцкім", "уніяцкім" мастацтвам, карыстаючы з мясцовых традыцый, што пацвярджаецца і аналізам філасофска-эстэтычнай думкі таго часу (артыкулы А.Варатніковай, А.Скеп'ян).

Адзіным дысанансам да агульнай канцэпцыі беларускага барока, разгледжанай на прыкладзе розных відаў і жанраў мастацтва, гучыць сцвярджэнне А.Кулагіна, што праблема"беларускага барока" ў прынцыпе "бессэнсоўная", бо ў той час Беларусь не мела сваёй дзяржаўнасці. Але, да яго ведама, у той час ні Італія, ні Германія таксама не мелі сваёй дзяржаўнасці, што не перашкаджае яму спасылацца на італьянскае і нямецкае барока. У артыкуле "Элітная архітэктура барока Беларусі ў агульнаеўрапейскім кантэксце" (дарэчы, павінна быць "элітарная", што значыць "належыць эліце", а не "элітная", "якая ўзнаўляе эліту") А.Кулагін для абгрунтавання сваёй пазіцыі прыцягвае шмат разрозненых, без храналагічнай паслядоўнасці і часта памылкова трактаваных гістарычных фактаў і імёнаў. Ён мерыцца даказаць, што ўсё высокае мастацтва барока ў Беларусі створана замежнымі майстрамі.

Між тым з часоў прыняцця хрысціянства і да стварэння ўласных прафесійных архітэктурных школ, што адбылося даволі позна, у XVIII—XIX стст., мураванае дойлідства і Расіі, і Польшчы ў сваім найбольш рэпрэзентатыўным варыянце ажыццяўлялася замежнымі майстрамі, спачатку візантыйскімі, затым, асабліва з пачаткам Рэнесанса — італьянскімі, яшчэ пазней — галандскімі, французскімі, нямецкімі. Аднак у рускім і польскім мастацтвазнаўстве адсутнічае тэндэнцыя на гэтай падставе змяншаць ці абвяргаць самабытнасць і самастойнасць нацыянальнага дойлідства. Напрыклад, такія агульнавядомыя факты, што Успенскі сабор Маскоўскага Крамля пабудаваў італьянец А.Фіяраванці, а Ісаакіеўскі сабор у Пецярбургу — француз Ф.Манферан, не ставяць пад сумнеў, што гэта — выдатныя творы рускай архітэктуры. Наадварот, гэта аб'екты нацыянальнага гонару і годнасці.

Сабраны А.Кулагіным у адзін абзац доўгі пералік імёнаў замежных архітэктараў і будаўнікоў, каб даказаць несамастойнасць беларускага дойлідства часоў барока, увогуле навукова некарэктны. Храналагічныя рамкі жыцця прадстаўнікоў розных краін, што значацца ў пераліку, ахопліваюць больш як два стагоддзі (ад Рэнесанса да класіцызму ўключна), сфера іх дзейнасці — уся Рэч Паспалітая, "ад мора і да мора", жанры творчасці таксама самыя розныя — і фартыфікацыйныя збудаванні, і свецкае будаўніцтва, і сакральная архітэктура, і садова-паркавае мастацтва. Акрамя таго, да "палякаў", якія, у сваю чаргу, аднесены да "заходнееўрапейскіх" майстроў, залічана шмат ураджэнцаў Вялікага Княства Літоўскага з "польскімі", як уяўляецца аўтару, прозвішчамі. Калі развесці іх, як кажуць, "па сваіх кутках", то стане відавочным, што ўдзел замежных прафесіяналаў у агульным аб'ёме архітэктурнай спадчыны адносна невялікі. Але, безумоўна, яны, пачынаючы з Джана Марыі Бернардоні, на два стагоддзі вызначылі агульнаеўрапейскі кірунак стылявой эвалюцыі нацыянальнага дойлідства і яго мастацкія сродкі.

У асноўнай масе мураванае будаўніцтва народаў Цэнтральна-Усходняй Еўропы ажыццяўлялася мясцовымі майстрамі: у перыяд ранняга феадалізму — вандроўнымі будаўнічымі арцелямі, прафесійныя прыёмы якіх і надалі аблічча рэгіянальным школам дойлідства таго часу, у сярэднія вякі — гарадскімі цэхамі, што аб'ядноўвалі шырокі набор будаўнічых прафесій. Асобую галіну складала манастырскае будаўніцтва, дзе і заказчыкамі, і выканаўцамі часта выступалі самі манахі, некаторыя з якіх набывалі высокі прафесійны ўзровень. Аднак у маштабах, спецыфіцы, самабытным характары мураванага дойлідства галоўную ролю адыгрываў заказчык ці інвестар, якім быў мясцовы феадал (ад караля да шляхціца). Калі для выканаўца-архітэктара ці будаўніка самым важным было прафесійна валодаць тэхнічнымі метадамі, то роля заказчыка была сацыяльна дэтэрмінаваная. Сваёй будаўнічай ініцыятывай ён выконваў пэўную сацыяльную праграму, і тут істотнымі былі яго грамадскі статус,



Фёдар Ангілейка (?). Хрыстос ля крыніцы. З "Ірмалоя". 1700.

палітычныя арыенціры, канфесійная прыналежнасць, фінансавыя магчымасці і інш. Пра сацыяльную значнасць ролі заказчыка сведчыць тое, што ў большасці гістарычных дакументаў (прывілеях, інвентарах), звязаных з будаўніцтвам храмаў, звычайна пазначаны імёны фундатараў, тады як выканаўцы аказваюцца ананімнымі.

Для А.Кулагіна барока ў беларускай культуры застаецца "езуіцкім", "асвечаным Рымам", "касцёльным", прызначаным "умацаваць прэстыж папскай курыі", — такой вульгарнай сацыялагізацыі ў мастацтвазнаўстве не назіраецца ўжо гадоў трыццаць. Ён піша, што "элітная (!) архітэктура ў Беларусі была глыбока інтэрнацыянальнай", бо "раскошныя барочныя будынкі ўзводзіліся не для беларускага народа, а дзеля яго дэнацыяналізаванай мізэрнай вярхушкі", якую ахапіла "манія манументальнага рэпрэзентатыўнага будаўніцтва". Акрамя агрэсіўна-варожага стаўлення да праблемы беларускага барока, артыкул А.Кулагіна ўтрымлівае такую безліч навуковых памылак і стылістычных "перлаў", што, здаецца, да яго не дакраналася рука рэдактара. Напрыклад, аўтар двойчы называе дзяржаўную Люблінскую унію царкоўнай, віленскага архітэктара перыяду класіцызму Лаўрына Гуцэвіча — "літоўскім архітэктарам-езуітам" (для яго выхаванец езуіцкай акадэміі і езуіт — тое самае). Вядомы польскі гісторык архітэктуры А.Мілабэндзкі названы А.Кулагіным Мілабедзкім, тая ж памылка паўторана ў спасылцы — ці паверыш пасля гэтага, што аўтар знаёмы з крыніцай, якую ён цытуе? Хоць публікацыю А.Кулагіна нельга лічыць вынікам сур'ёзных навуковых даследаванняў, самім фактам свайго існавання яна можа стварыць недакладнае ўяўленне пра пастаноўку і распрацоўку праблемы стылю барока ў сучасным беларускім мастацтвазнаўстве.

Яшчэ адну дастаткова спрэчную гіпотэзу выказвае ў сваім артыкуле "Архітэктар Я.М.Бернардоні — прадвеснік барока на Беларусі" рэстаўратар В.Калнін. Ён звяртаецца да калекцыі чарцяжоў XVI ст. з Нясвіжа, уведзенай мною разам з гісторыкам Г.Галенчанкам, у навуковы ўжытак як "альбом Бернардоні", вядомага італьянскага архітэктара, манаха ордэна езуітаў. На падставе надзвычай суб'ектыўных разважанняў, накшталт таго, што Бернардоні, як просты каталіцкі манах, пазбаўлены іншых радасцяў жыцця, "павінен быў любіць... булачкі!", В.Калнін заяўляе, што першыя ў будаўнічай практыцы Рэчы Паспалітай праектныя чарцяжы належаць не славутаму дойліду, а яго пекару Яну Франкевічу. Такога вось узроўню "навуковая" аргументацыя... Да таго ж высновы аўтара абвяргаюцца самім жа ім прыведзенай фотакопіяй ліста, дасланага Бернардоні з Кракава князю М.Х.Радзівілу Сіротку: у ім тыя ж почырк, мова і манера выкладання, што і на чарцяжах нясвіжскага, а не "кіеўскага" альбома, як яго называе, насуперак усякай логіцы, В.Калнін.

Гэты артыкул — не рэцэнзія на кнігу "Барока ў беларускай культуры і мастацтве" (тым больш, што ў ёй два мае ўласныя артыкулы), а хутчэй разважанні пра яе месца і ролю ў гісторыі беларускага мастацтвазнаўства. За імі мне зноў прыгадалася адна з магчымых этымалагічных крыніц тэрміна "барока", а менавіта бурлескавы лялечны тэатр у раздробленай, палітычна аслабленай Італіі з яе простым, наіўна-мудрым і жыццярадасным народам, што так цудоўна паказаны ў "Прыгодах Бураціна". І здалося, што дакладнае разуменне існасці барока і ёсць той самы залаты ключык, што адчыняе ўваход у велічны тэатр гэтага мастацтва. Валодаць ім хочуць і прагныя Карабасы-Барабасы, і пазбаўленыя годнасці Дурэмары, але даецца ён толькі такім шчырым і мужным выбраннікам лёсу, як Бураціна і яго сябры.

M

"ТОЧКА НЕВОЗВРАТА". СЯРГЕЙ ТРУХАНОВІЧ. МС. Выдавец не пазначаны. (р) 1999. Запіс: студыя "Сябры", люты 1999. Гукарэжысёр Андрэй Цераховіч. Прадзюсер Дзмітрый Позныш.

Сяргей Трухановіч вядомы ў музычным асяроддзі Беларусі даволі шырока дзякуючы перш-наперш удзелу ў групе "Крама". Апрача гэтага, ён спрабаваў раскруціць уласнае "дзецішча" — групу "Sam Grey", якая выконвала музыку ў стылі кантры. Пасля вярнуўся ў "Краму" ды адначасова паўдзельнічаў летась ва ўвасабленні задуманага масквічом Андрэем Алейнікавым альбома інтэрнацыянальнага калектыву "Цветной бульвар". Прычым альбом той пісаўся на студыі "Сябры" ў Мінску. На той жа студыі Сяргей Трухановіч з некаторымі ўдзельнікамі папярэдняга праекта запісаў цалкам якасны альбом інструментальнай гітарнай музыкі — усяго 12 нумароў.

Варта адзначыць, што запісаная музыка з'яўляецца вельмі разнастайнай і ўвасоблена практычна бездакорна. Па зместу, атмасферы творы выразна адрозніваюцца паміж сабой, сярод іх можна пачуць проста надзвычай цікавыя, прыгожыя тэмы ("Дождь любви", напрыклад), пазначаныя да таго ж індывідуальнай рытмічнай асновай ("Минск" з яўным лацінаамерыканскім прысмакам ці п'еса "Борьба за урожай" у стылі амаль класічнага кантры, якая была быццам бы пачутая недзе на амерыканскіх "Дажынках"). Неабходна адзначыць яшчэ і тэму "Ночной экспресс" — вельмі моцна збіты гітарны шлягер, які Сяргей, калі верыць тэкстоўцы на ўкладышы, выконвае на спецыяльна выпрабленай для яго гітары, менавіта з якой музыкант, трэба думаць, гэтак прыгожа сфатаграфаваны.

У праграму ўключаны тры тэмы, напісаныя замежнымі аўтарамі. У пэўным сэнсе гэта — даніна традыцыі, своеасаблівы паклон майстрам гітарнага выканаўства, на музыцы якіх, відаць, сталеў і мінскі гітарыст. Найбольш удалай здалася мне інтэрпрэтацыя безыменнай п'ескі з першакрыніц блюза аўтарства Сціва Рэя Воана. А вось вельмі блізкае да арыгінала выкананне мелодыі песні "You and Your Friend" са славутай спадчыны групы "Dire Straits", на маю думку, даведзена не да канца: логіка нібыта дыктуе развіццё імправізацыі і выхад на коду, аднак музыка сціхае неяк вельмі ўжо раптоўна і, як мне здалося, алагічна. Такое ўражанне, што, сустрэўшыся, тыя сябры толькі разгаварыліся, а тут прыйшоў яшчэ нехта і сапсаваў усё...

Запісаць гэты альбом Сяргею дапамаглі, акрамя ўдзельнікаў "Цветного бульвара" Андрэя Цераховіча і Юрыя Федзюка, ягоны даўні калега па "Краме" Ігар Варашкевіч (губны гармонік), Ігар Люты (саксафоны), Гарык Акапян (клавішныя) ды Аляксандр Сазонаў, які іграе на перкусіі. Наколькі мне памятаецца, гэты альбом — наогул першая ў гісторыі беларускай папулярнай музыкі сольная праграма з інструментальных гітарных кампазіцый.

Удалая назва альбома нібы падкрэслівае: да таго, як ігралася раней, вяртацца Сяргею не вельмі хочацца, а вось што да новых праектаў, дык, трэба думаць, многія з іх яшчэ наперадзе.

А на маю думку, чым болей у кожнага музыканта такіх кропак невяртання, тым яно лепш. З тае толькі прычыны, што ад лепшага звычайна не адмаўляюцца, а туды, дзе пачуваў сябе няўтульна, сам не імкнешся.

Дзмітрый Падбярэзскі.

"РУНЫ". Група "Кали Юга". МС. "ПанРекордз", PR0011-99. (р) 1999. Гукарэжысёры Мікалай Няронскі, Валерый Грабенка, Дзяніс Барбух.

Мяркуючы па ўсім, гэтая праграма будзе яўна прэтэндаваць на адно з першых месцаў падчас вызначэння лепшага з таго, што было выдадзена ў беларускай рок-музыцы на працягу 1999 года. І нездарма: альбом "Руны", які з'яўляецца ўсяго толькі другім у творчым даробку калектыву з даволі страшнаватай назвай, сведчыць пра тое, што сёння "Кали Юга" — група, якая цалкам сфарміравалася як творчая адзінка з выразнай і індывідуальнай стылістыкай, манерай выканання, адмысловым гучаннем.

У нечым меланхалічная (на першым часе можа паказацца — нават аднастайная) падача твораў прасякнута, тым не менш, пэўнай мастакоўскай магіяй: музыка групы, хоць і не адразу, але спакваля, непрыкметна ўцягвае цябе ў сваю неадчувальную павуціну, каб болей ніколі не выпусціць слухача з гэтых абдымкаў. Заўважана: далёка не ўсе ўваходзяць у лік пастаянных слухачоў калектыву, далёка не ўсе ўспрымаюць голас і паэтыку ягонага лідэра Юрыя Гарачкі. Але той, хто хоць на хвіліну затрымаў увагу на песнях "Кали Юги", той напэўна будзе ўжо не ў стане ставіцца да іх з поўнай абыякавасцю.

Па насычанасці, манеры гучання музыку "Кали Юги" можна цалкам адносіць да так званага "софт-рока" — музыкі меладычнай, мяккай, утульнай. І сапраўды: пераважная большасць песень з гэтага альбома напісана ў баладнай стылістыцы. Дзеля гэтага дзенідзе выкарыстоўваюцца інструменты, якія звычайна ў канцэртнай практыцы групай не ўжываюцца (флейта Пана, напрыклад). Усё гэта спрыяе таму, што гукавая атмасфера групы запамінаецца адразу. Плюс, безумоўна, яскрава індывідуальная вакальная манера Юрыя Гарачкі, якога зблытаць з кім іншым цяжка.

Да ліку найбольш запамінальных песень варта аднесці "Сны", "Черный алмаз", "Всадник", "Джэс", "Я им скажу". Асобна, як вынікае са слоў лідэра групы, стаіць песня "Золото", якая, здаецца, напісана параўнальна даўно і была ўключана ў альбом ці не па просьбах прыхільнікаў. Яна сапраўды вылучаецца на агульным фоне, з'яўляючыся ці не шлягерам: настолькі адрозніваецца дакладнай рытмікай і формай ад асноўнага матэрыялу.

Прадуманасць праекта, годнае ягонае ўвасабленне, цалкам прымальнае тэхнічнае вырашэнне — усё гэта спрыяе таму, што праграма "Руны", у якую паглыбляешся не адразу і не так проста, праз невялікі час робіцца жаданай: слухаць гэтую музыку хочацца больш і больш.

Дзь.Мухавец.

М

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Узнагароды

Вечарам 5 кастрычніка ў цэнтры Масквы, на "Плошчы зорак", запалілася імянная "зорка" народнага артыста СССР, народнага артыста Беларусі кампазітара Ігара Лучанка. У "зорным" канцэрце бралі ўдзел І.Кабзон, Л.Лешчанка, В.Талкунова, А.Пахмутава, А.Цівуноў, Я.Паплаўская, А.Ціхановіч, ансамблі "Песняры", "Сябры", "Верасяты" і інш.

Напярэдадні святкавання Дня работніка культуры прэм'ер-міністр Рэспублікі Беларусь падпісаў Пастанову Савета Міністраў Беларусі "Аб узнагароджанні работнікаў сістэмы культуры Рэспублікі Беларусь Ганаровай граматай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь". Сярод узнагароджаных за шматгадовую плённую працу, значны ўклад у справу адраджэння і захавання нацыянальнай культуры — артыстка-вакалістка, вядучы майстар сцэны Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі Валянціна Пятліцкая.

Званні

Заслужанай артысткай Рэспублікі Беларусь стала актрыса Тэатра-студыі кінаакцёра Святлана Сухавей. Так адзначаны яе вялікі ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва і кінематаграфіі.

За вялікі ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва і кінематаграфіі Указам Прэзідэнта краіны ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь" нададзена акцёру Тэатра-студыі кінаакцёра Аляксандру Цімошкіну.

Ганаровае званне "Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь" Указам Прэзідэнта краіны за заслугі ў развіцці беларускага тэатральнага мастацтва нададзена загадчыку кафедры майстэрства акцёра і рэжысуры Беларускай акадэміі мастацтваў Лідзіі Манаковай.

Прэзідэнт краіны падпісаў Указ аб наданні ганаровага звання "Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь" мастаку-жывапісцу Валерыяне Ліпніцкай-Жолтак. Так адзначаны яе вялікія заслугі ў развіцці выяўленчага мастацтва.

Рэктару Беларускага універсітэта культуры Ядвізе Грыгаровіч Указам Прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны работнік адукацыі Рэспублікі Беларусь".

Фестывалі

З 6 па 10 кастрычніка ў Брэсце прайшоў IV Міжнародны тэатральны фестываль "Белая Вежа", на якім артысты з Беларусі, Расіі, Літвы, Латвіі, Украіны, Польшчы, Ірана, Швецыі, ЗША і Германіі паказалі 23 спектаклі. Гран-пры за спектакль "Стомлены д'ябал" па п'есе С.Кавалёва (рэжысёр Р.Таліпаў) атрымаў Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі "Вольная сцэна". Лепшым лялечным спектаклем прызнаны "Чароўны свет лялек" лялечніка з Лос-Анджэлеса (ЗША) Джыма Гэмбла. Лепшымі акцёрамі названы: Ігар Бераст (Брэсцкі абласны тэатр лялек), Берт Градзі (Швецыя, Стакгольм), Ядвіга Ярма (Польшча, Люблін) і Люцыя Зарубайтэ (Літва, Каўнас).

Лепшай актрысай Міжнароднага фестывалю тэатраў лялек "Разанскія агледзіны-99" (Расія) стала актрыса Магілёўскага абласнога тэатра лялек Ларыса Мікуліч. Яна выконвала ролю лэдзі Макбет у спектаклі "Трагедыя аб Макбеце" ў пастаноўцы Алега Жугжды.

У Басры (Сірыя) у першай палове верасня прайшоў Міжнародны фестываль фальклорнага, балетнага і песеннага мастацтва. Беларусь на ім прадстаўляў фальклорна-этнаграфічны ансамбль "Неруш" Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

У Чачэрскім раёне прайшоў IV Рэспубліканскі фестываль народнага танца "Беларуская полька".

Конкурсы

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь аб'явіла аб правядзенні конкурсу на лепшыя спектаклі года ў драматычных тэатрах і тэатрах лялек рэспублікі. Ягоная мэта — садзейнічанне далейшаму развіццю нацыянальных тэатральных традыцый, стварэнню высокамастацкіх сцэнічных твораў, заахвочванне і падтрымка дзеячаў тэатральнага мастацтва. Журы ўзначаліў рэктар Беларускай акадэміі мастацтваў Рычард Смольскі. Вынікі будуць аб'яўлены ў лютым 2000 года.

На Міжнародным конкурсе піяністаў і кампазітараў, які праходзіў на востраве Сіцылія, студэнт другога курса Беларускай акадэміі музыкі Андрэй Бяляеў стаў лаўрэатам адразу ў дзвюх намінацыях: і як піяніст, і як кампазітар.

Міністэрства культуры Беларусі з мэтай павышэння ролі тэатральнага мастацтва ў развіцці нацыянальнай культуры, актывізацыі работы па стварэнню новых твораў драматургіі абвясціла конкурс "Дыялогі вякоў" на стварэнне п'ес для тэатра. Пераможцы будуць вызначацца ў намінацыях: п'есы для драматычнага тэатра, для дзіцячага тэатра, для тэатра лялек, інсцэніроўкі па творах беларускай літаратуры. П'есы прымаюцца да 25 лютага 2000 года. Вынікі конкурсу будуць вядомы не пазней 25 красавіка 2000 года.

Свята-конкурс "Мелодыі гліны" прайшло ў музеі матэрыяльнай культуры "Дудуткі", што паблізу Мінска. Конкурс прысвячаўся памяці таленавітага хлопца-ганчара Дзмітрыя Арыніна, які працаваў у "Дудутках". У намінацыі "тачэнне на ганчарным крузе" перамог Антон Пракаповіч, у намінацыі "цацка" — Міласлаў Раманоўскі (абодва з Івянца), у намінацыі "фігурная пластыка" — Мікалай Пратасеня (Салігорск).

Святы

У гадавым цыкле гэтаму святу адведзена другая нядзеля кастрычніка. Згодна з Указам Прэзідэнта Рэспублікі Бе-

ларусь у гэты дзень будзе адзначацца Дзень работнікаў культуры.

Дні культуры

У пачатку верасня ў Дрэздэне ў адным з гандлёвых цэнтраў прайшлі Дні культуры, майстэрства, традыцый і кухні беларускага народа. Экспанавалася выстаўка работ майстроў народнай творчасці Лепельскага раёна, адбыліся майстар-класы па ткацтву, вырабу глінянай цацкі, пляценню беларускіх паясоў, выцінанцы, саломапляценню і інш.

У Яраслаўскай вобласці (Расія) прайшлі Дні культуры Беларусі. Удзел у іх узялі знакамітыя "Камерата" і "Купалінка", Маладзёжны тэатр эстрады і інш. У Яраслаўскім мастацкім музеі была разгорнута выстаўка твораў сучасных беларускіх мастакоў.

Выстаўкі

У галерэі "Мастацтва" прайшла выстаўка твораў Марыі і Мікалая Ісаёнкаў. Экспанаваліся пейзаж і нацюрморт.

У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) да 30 верасня была разгорнута экспазіцыя твораў магілёўскай мастачкі Веры Юрковай "Мой свет", якая прысвячалася 25-годдзю творчай дзейнасці майстра. Экспазіцыю склалі выбраныя творы з графічных серый "Легенды Блакітных азёраў", "Янка Купала і Якуб Колас. Сустрэча", "Шырма для мастака", нацюрморты, пейзажы, некалькі жывапісных работ.

У сярэдзіне верасня ў Гданьску (Польшча) адкрылася выстаўка твораў выкладчыкаў Беларускай акадэміі мастацтваў Валянціны Сідаравай, Уладзіміра Зінкевіча, Віктара Альшэўскага.

У Нацыянальным дзяржаўным гуманітарным ліцэі імя Якуба Коласа прайшла выстаўка дзіцячай творчасці "Раскажы мне пра свой край", на якой былі прадстаўлены каля сарака карцін юных мастакоў Літвы, Польшчы, Украіны і Беларусі.

Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі прапанаваў аматарам выяўленчага мастацтва персанальную выстаўку твораў мастака Эдуарда Агуновіча. У экспазіцыю, якая была разгорнута да 29 кастрычніка, увайшлі шматлікія творы гэтага графіка і мастака-афарміцеля, у тым ліку праекты і мастацкія распрацоўкі помнікаў, музейных экспазіцый, а таксама мастацкая канцэпцыя рэканструкцыі Верхняга горада ў Мінску.

У Аршанскім этнаграфічным музеі "Млын" прайшла выстаўка работ мінскай мастачкі Іларыі Кудловіч. Былі прадстаўлены шэсцьдзесят керамічных анёлаў у жаночым абліччы. Мастачка плануе да 2000-годдзя хрысціянства зрабіць дзве тысячы анёлаў.

У мастацкім салоне "Галерэя" працавала персанальная выстаўка работ мастачкі Вольгі Доманавай. Крытыка адзначае ў яе творчасці выразную сілу, вытанчаную тэхніку і пачуццё колеру. А сама мастачка адзначае, што сапраўдны сэнс твораў раскрываецца толькі тым, хто глядзіць цярпліва і непрадузята, спрабуе пранікнуць у сэнс і адчуць яго.

Рэспубліканская карцінная галерэя запрасіла на выстаўку твораў жывапісу і графікі мастачкі Раісы Сіплевіч. На яе палотнах спалучаюцца рэальнасць і інтэлектуальная інтэрпрэтацыя, яна падае свет такім, якім ён узнікае ў яе ўяўленні, і запрашае гледача ў саа ўтары, каб разам убачыць незвычайнае ў звычайным. Выстаўка мела назву "Patsinka".

У Музеі беларускага кнігадрукавання ў Полацку прайшла выстаўка твораў мінскага мастака Анатоля Зайцава. Асаблівае месца ў экспазіцыі занялі работы кніжнай і станковай графікі. Партрэты знакамітых асоб і ілюстрацыі да літаратурных твораў — своеасаблівая спецыялізацыя А.Зайцава. Полацкаму гісторыка-культурнаму музею-запаведніку мастак падарыў партрэт Якуба Коласа.

Малады графік Дар'я Мароз і майстар металапластыкі Сяргей Данілаў у Музеі беларускага кнігадрукавання паказалі экспазіцыю "Сунамі" ("сумесна з намі"). Сумесная акцыя маладых мастакоў пацвердзіла актуальнасць ідэі спалучэння розных жанраў выяўленчага мастацтва.

"Партрэт і аўтапартрэт мастака" — такую назву мела выстаўка ў Полацку. Экспанаваліся работы А.Кашкурэвіча, Л.Шчамялёва, Г.Мурамцава, В.Мурашова, Н.Шчаснай, А.Малішэўскага, В.Кузьміча, К.Куксо, М.Селешчука, Г.Паплаўскага і інш.

У канцы верасня ў галерэі "А.В." (фае тэатра "Вольная сцэна") адбылося адкрыццё сезона. Акцыя мела назву "Мроіва". Ажыццявіў яе мастак Ягор Істомін: свае карціны ён агучваў тэкстамі з Ніцшэ, рытм задавалі тэатр пантамімы "Жэст" і інструментальная група "Плато".

Прэм'еры

У Палацы культуры Белсаўпрафа тэатральны праект "Віртуозы сцэны" ў верасні паказаў "Бедную Лізу" паводле М.Карамзіна. Рэжысёр — Мікалай Пінігін. У спектаклі заняты заслужаныя артысты Беларусі Зоя Белахвосцік і Віктар Манаеў, акцёры Алена Унукава і Віталь Рэдзька. Сцэнограф — З.Марголін. Кампазітар — В.Капыцько.

Свой першы тэатральны праект прапанаваў прадзюсерскі цэнтр "Альфа-Радио". У сталічным клубе імя Дзяржынскага ён паказаў прэм'еру спектакля "Чаравікі на тоўстай падэшве" па п'есе П.Гладзіліна, прысвечанага памяці акцёра Валерыя Філатава, які павінен быў выконваць галоўную ролю. За яго зрабіў гэта дэкан тэатральнага факультэта Беларускай акадэміі мастацтваў заслужаны артыст Беларусі Уладзімір Мішчанчук. У спектаклі таксама заняты

(Заканчэнне на с. 56.)

SUMMARY

Uladzimir Konan. *"Belarusian Art Culture in the Middle Ages"* (p. 2).

The publication is conceived as a series of articles dealing with the historical and typological research of Belarusian art culture in the context of the Christian civilization. The first article gives a deeper analysis of the basic principles of the traditional division of history into ancient, medieval and new as well as its Russia-centered approach (unconvincing from the contemporary point of view) in the history of Belarus. The author defines the very notion of art culture, usually absent in literature, which he introduced in *The Encyclopedia of Literature and Art of Belarus"*.

Tamara Harobchanka. *At the Turning Point"* (p. 7).

The creative life of the Yakub Kolas Belarusian Academic Theatre has been rather difficult of late and has worried the theatrical public. In the theatrical circles, alarming ideas were voiced that the Kolas company were not up to the academic status. In 1997 Vital Barkowski, who has the reputation of an experimenter, was appointed chief director of the Theatre. Some time later, a group of critics went to Vitsiebsk ro see what was going on at the Theatre and to find out if anything had changed in its creative life. We offer the impressions of one of them.

"Eduard Zarytski: 'To Find One's Own Sound...'" (p. 12).

Eduard Zarytski is a well-known composer, honoured for his work in the arts of Belarus. One of the leading places in his creative work is occupied by the pop genre. Among his most famous songs are *Ave Maria, Night Fires, Farewell Performance, Look After Your Mothers*. The composer is interviewed by Natallia Khitratsova-Shytsko.

Tattsiana Mushynskaya. *"The Permanent Attractiveness of Artistry"* (p. 14).

This actor's characters are very different. If you put their pictures next to each other, it would be hard to believe that you see different facets of the same person. For nearly two decades Aliaksandr Furman has been dancing on the stage of the National Ballet Theatre.

He dances with pleasure, he dances a lot, for he is engaged in nearly every performance. But, strangely, the critics have been neglecting him quite undeservedly. His personality — both artistic and human — is very interesting, however. He is contactable, accessible and easy to deal with. And he is artistic in everything he does.

Vera Sizko. *The World of Spiritual Music"* (p.18).

A feature of the composer Liudmila Shleg is one of the last works of the musicologist.

Dyiana Zhegzdryn. *"Restoring the Ancient Traditions"* (p.20).

She has given a lot of years to the noble cause of the musical education of children and young people and has been able to raise many a generation of musicians, a lot of prize winners of various competitions. The talented teacher Larysa Vasilyeva has marked a peculiar anniversary — 30 years of work at the Minsk Music College.

Alena Kalesnik. *"Yury Markavich — an Unknown Name"* (p. 22).

It is impossible to comprehend Belarusian music culture without restoring the lost "joint of time" and recovering the lost music pages, without discovering new or forgotten names. These are the names of the composers and conductors, singers and musicians, teachers and public figures who, as far as possible, created the musical history of the land in its inimitable artistic aspect. One of them is a Minsk composer of the beginning of the 20th century.

Nadzieya Usava. *"Talking With Eternity"* (p. 23).

Yury Padolin is known, so to speak, "in certain circles" — art critics' and artistic. He is respected there as a masterful experimenter, a man of taste, who possesses an impeccable culture of the graphic artist — a polished purity of style. The artist has not grown very famous...

Navum Tsypis. *"Memory's Name Is Felix Nusbaum"* (p. 25).

The museum the author saw in Osnabruck (Germany) is not only an original shrine of art, a masterpiece of architecture, not only a tribute of respect and memory to the fellow-countryman who covered a short way from the early fame of the artist to the life under the threat of annihilation in Oswiencim — it is a token of repentance and respect for the tragedy of the whole people. The town created a shrine where people came and will come.

Iryna Bihdai. *"Impossibility and Emptiness As Themes of Belarusian Performance"* (p. 30).

One of the most "energetic" kinds of modern art — performance — attracts its admirers by the possibility to achieve a new stage of artistic freedom, new means of communicating with the audience. The artistic life of Belarus over the recent years allows us to start a separate discussion of Belarusian performance as a phenomenon that has taken shape.

Zmitsier Vishniow. *"The Cycle on the Assigned Trajectories"* (p. 32).

The Cycle presented by Aliaksei Ivanow, Artsiom Rybchynski and Siarhei Zhdanovich at the National Center of Children's and Young People's Art was phaseless to a certain extent, which only added richest colour to the artistic project.

Aliaksei Khadyka. *"Portraits of the Oginski Family"* (p. 34).

The topic of the presence of the Belarusians and Belarusian culture in the fine arts of the 17th—18th-century Europe and the links established between the Continent's schools has not been sufficiently elaborated. To achieve these aims, the author dwells upon a few episodes from the history of the Oginski old Belarusian family — episodes that have practically never been mentioned in our literature.

Viktar Dashuk. *"The Power of Film"* (p. 38).

The publication we offer has been compiled after the lecture "Film As a Means of Mass Communication" presented by the author at the Belarusian Collegium.

Sviatlana Smulskaya. *"East European Postexpressionism"* (p. 39).

The manifestations of the stylistics of expressionism in the 1940s—1980s East European film art are not so eloquent. V.Rybaraw may have turned to it in his film *Alien Motherland* quite unconsciously. In A.Tarkovsky's and A.Wajda's creative work, however, it is obvious both on the topical and philosophical level and in the symbolic nature of the visual and sound artistic devices.

Neli Biekus-Hancharova. *"Tina Modotti's Metamorphoses"* (p. 42).

A review of the last August's exhibition at the National Museum of Belarus History and Culture *"A New View. 1929. Tina Modotti's Photographs"*.

Dzmitry Karol. *"Modotti's New Vision"* (p. 46).

Thoughts on the exhibition of Tina Modotti's photo works.

Tamara Habrus. *"On the Eternal and Disputable"* (p. 47).

An essay review of the book *Baroque in Belarusian Culture and Art* published by the Belaruskaya Navuka Publishing House in 1998.

Dzmitry Padbiarezski, Dz.Mukhavets. *"Discography"* (p. 52).

The authors introduce the latest on the Belarusian audio market — Siarhei Trukhanovich's *The Point of Non-Return* and *The Runes* of the Kali Yuha group.

* * *

The issue carries the *Artistic life News* of Belarus over the past months, pages of the calendar for November.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Радакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў радакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса. Падпісана да друку з арыгінал-макета 20.10.99. Фармат 60х90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,62. Тыраж 625 экз. Зак. 2094.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

(Заканчэнне. Пачатак на с. 53.)

народная артыстка Беларусі Вольга Клебановіч і артыст Сяргей Журавель, які выконвае чатыры ролі. Пастаноўку ажыццявіў Мікалай Пінігін.

Дзевяты сезон Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі "Вольная сцэна" пачаў прэм'ерай — спектаклем "Стомлены д'ябал" па п'есе Сяргея Кавалёва. Драматург спалучыў ідэі трох твораў: "Камедыя" К.Марашэўскага, "Птушка шчасця" Ф.Аляхновіча і "Паўлінка" Янкі Купалы. Харэаграфія Міхася Камінскага і Вольгі Ерахавец. Сцэнаграфія Рыда Таліпава. Касцюмы Інгі Саліты. Рэжысёр — Рыд Таліпаў.

Гастролі

Бабруйскі тэатр драмы і камедыі імя Дуніна-Марцінкевіча здзейсніў гастрольную паездку ў абласны Магілёў. Сярод прапанаваных спектакляў былі "Дзякуй з Ізраіля", "Бес у рабро" і інш. Гастрольнай пляцоўкай быў Палац піянераў і школьнікаў.

Экран

Пасольства Францыі ў Беларусі ў канцы верасня прапанавала рэтраспектыву "Даніна павагі кароткаметражнаму кіно: кароткія фільмы вакол свету".

Народная творчасць

Экспазіцыя вырабаў са скуры, саломкі і лазы народных майстроў Ірыны і Таццяны Жаваранкавых была разгорнута ў выставачнай зале бібліятэкі Полацкага дзяржаўнага універсітэта. М

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА: ЛІСТАПАД 1999

2

90 гадоў з дня нараджэння **Максіма Лужаніна** (сапр. Каратай Аляксандр Амвросьевіч), беларускага паэта, празаіка, кінадраматурга, перакладчыка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

4

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Пятровіча Струніна** (1909—1993?), рускага рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

80 гадоў з дня нараджэння **Леанарда Георгіевіча Ліхтаровіча** (1919—1967), беларускага мастака-афармiцеля, графіка.

10

250 гадоў з дня нараджэння **Мацея Радзівіла** (1749—1800), польскага і беларускага драматурга і кампазітара.

12

70 гадоў з дня нараджэння **Яшы Бурша** (сапр. Янка Анісяровіч), беларускага паэта і мастака. Жыве ў Польшчы.

60 гадоў з дня нараджэння **Георгія Сяргеевіча Скрыпнічэнкі**, беларускага мастака.

21

130 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Стаброўскага** (1869—1929), жывапісца, педагога.

85 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Аляксеевіча Шышкіна** (1914—1987), рускага акцёра, народнага артыста Расіі.

23

175 гадоў з дня нараджэння **Баляслава Канстанцінавіча Русецкага** (Міхаіла Юрыя) (1824—1913), жывапісца, графіка, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Беларусі і Літвы.

90 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Сцяпанавіча Бульчыка** (1909—1996), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

25

115 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Кудрэвіча** (1884—1957), беларускага жывапісца-пейзажыста, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

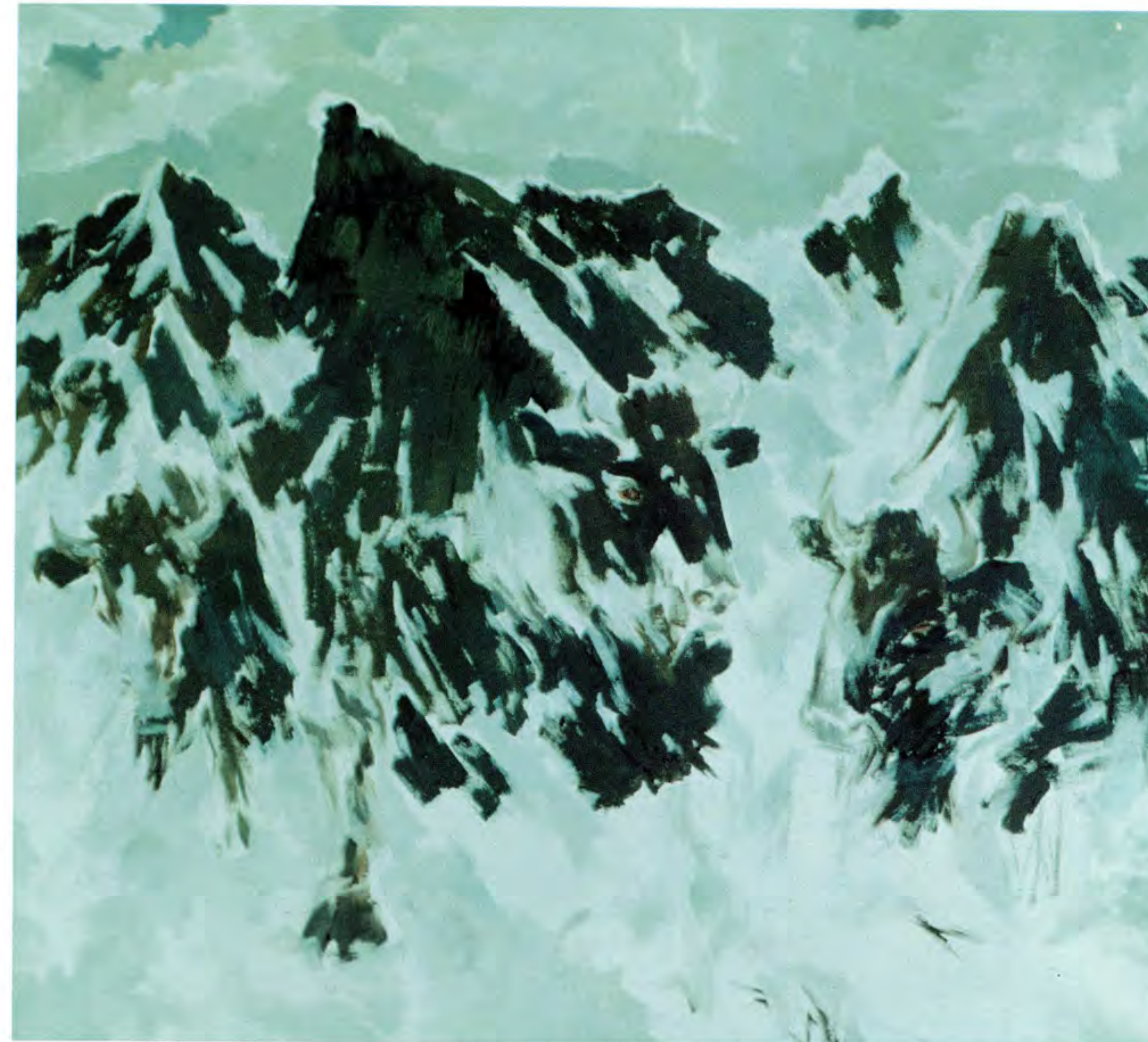
27

95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Пятровіча Звездачотава** (1904—1985), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

28

90 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Навумавіча Вейняровіча**, кінааператара і рэжысёра, народнага артыста Беларусі.

75 гадоў з дня нараджэння **Барыса Канстанцінавіча Саракатунава**, беларускага і рускага рэжысёра дакументальнага кіно, заслужанага дзеяча мастацтваў Расіі. М



М.Бандарчук. Кліч пушчы. Алей, 1993.